رُمُ الرَّبُ فِي الرَّبُ وَيُ الرَّبُ وَيُ الرَّبُ وَيُ الرَّبُ وَيُ الرَّبُ وَيُ الرَّبُ وَيُ لِيُّ وَيُ الرُّ

التقاليثطلوهةالفرية

نرزحة النتر

نهمة الشعرالاجتماعة

أمولت الشرالكون

البشعزوالداليا

مقالات في النقرالادبي

ت.س.اليوت

ترجة الركنودولطيفه الزيات

ملتزمة المليع والنشر مكتب الأنجب لوالمصت ريد عنائع فرجان ومدون سابنا ،

•

تقسديم

دفعنى إلى ترجمة هذه المقالات شعور محاجة المكتبة العربية إلى الأصول النقدية ، في المرحلة التي يتشكل فيها أدبنا ، وتتشكل فيها بالتالى حركة النقد عندنا . وقد أخترت أن أبدأ بهذه المقالات بالذات لأنها تمثل الاتجاه العام لكاتبها كناقد . فكل من المقالة الأولى والثانية « التقاليد وللوهبة الفردية » (١٩١٩) و « مهمة النقد » (١٩٦٣) من أوائل المقالات التي كتبها ت . س . اليوت ، وهما تحتويان فيها بينهما الخطوط العامة لنظريته الشعرية والنقد . أما فكرته عن الدراما الشعرية فنجدها في مقالتي « الشعر والدراما » (١٩٥١) وفي مقالة « مهمة الشعر في المجتمع الذي يعيش فيه .

وأود قبل أن أنتهى أن أشير إلى المنهج الذى انبعته فى الترجمة ، حاولت أن انحرى الأمانة ما أمكننى دون أن أخل ما أمكننى بتركيب الجلة العربية . وقد اضطررت أيضا إلى اسقاط بعض الأجزاء مرف

المقالات الأصلية ، وهي تلك الأجزاء التي تحتوى على شعر يدلل به اليوت » على ما يستطيع الشعر أن يوحى به ، بكلمانه المعينة ، و بأوزانه المعينة . إذ وجدت أن من العبث ترجمة هده الأجزاء لأن من شأن ترجمتها أن تفقدها هذه الخصائص المعينة التي يستدل بها الكاتب، والشعر كما يقول « اليوت » هو أكثر الفنون عناداً في محليته .

لطيغة الزيات

القاليدوالموهبه الفرديه

1

نادراً ما نتحدث في الكتابات الانجليزية عن التقاليد ، وإن كنا نشير إلى ما يساويها أحيانا ونحن نفتقد وجودها ، وإذا ما استخدمنا الكلمة لانستخدمها قط كإمم فنقول التقاليد أو تقاليد بل نستخدمها كصفة فنقول أن شعر فلان تقليدي أو حتى تقليدي للغايه . ولاتظهر الكلمة عادة إلا في عبارة توبيخ ، وإذا ظهرت في عبارة ثناء كان معني ذلك أن العمل يتضمن إحياء موفقا لنمط أثرى قديم ، وببدو أن من الصعب على الأذن الانجليزية أن تتقبل هذه الإشارة المطمئنة إلى علم الآثار .

ولا يحتمل قطعاً أن تظهر الكلمة في معرض تقدير لكاتب من الكتاب ، سواء الأحياء منهم أو الموتى . ولكل أمة أو سلالة مراجها لا الابداعي فحسب بل النقدي أيضا ، وهي تسهو عن النقص والقصور في عاداتها النقدية أكثر عما تسهو عنهما في إنتاجها الابداعي . ويحن نعرف أو نظن أننا نعرف الطريقة النقدية أوالعادات النقدية للفرنسيين من خلال الكية الهائلة من الكتابات النقدية التي ظهرت في فرنسا ،

ونقول في بساطه إن الفرنسيين أكثر منا قدرة على ممارسة النقد (أى شعب غيرواع نحن) بل نحن نفتخر أحيانًا بهـذه الحقيقة كا لوكان الفرنسيون أقل تلقائية منا ، وربما كانوا ، ولكن من الأحرى بنا أن نتذكر أن النقد لازم لزوم التنفس ، وأننا لن نخسر شيئًا إذا ما أبنا عما يدور برؤوسنا ونحن نقسراً كتابا حرك مشاعرنا، وإذا ما انتقدنا الطريقة التي نؤدى بها عملية النقد هذه . ولو فعلنا لاتضح لنا فيما يتضح أتجاه يميزنا ، وهو الاتجاه إلى الاعجاب بتلك النواحي من العمل التي يشابه فيها السكاتب أقل ما يشابه غيره من السكتاب. ونحن ندعى أننا نجد في هــذه النواحي أو في هــذه الأجزاء من العمل ما هو فردى وما يشكل روح الشاعر . ونحن نتوقف في رضا عند ما ينفرد به الشاعر عن السابقين عليه ، وخاصة السابقين عليه مباشرة ، وتحاول جاهدين أن نجد في عمله عنصراً فريدا ، يتأتى لنا أن نعزله على حده لنتمتع به . والواقع أن خير ما في عمل الشاعر ، وأكثر أجزاء هذا العمـــــل فردية ، هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشمراء الموتى ، خاودهم . وهذه حقيقة نستطيع أن نتوصل إليها إذا لم نتحيز مثل هذا التحيز ،وأنا لا أتكلم عن فترة المعة الانطباعية للشاعر ، وإنما عن فترة النضوج الكامل.

ولو اقتصر معنى التقاليد على اتباع الطرق التي اتبعها الجيل السابق على استحياء ، أوفى محاولة عمياء لإحراز النجاح الذي سبق وأحرزه ، لـكان من الواجب قطعا عدم تشجيع التقاليد . وقد رأينا الكثير من أمثال هـذه التيارات الساذجة تذهب هباء . والجدة خير من التكرار . وللتقاليد مغزى أعمق من ذلك بكثير . والإنسان لايرث التقاليد، وعليك أن تبذل مجهودا كبيرا إذا ما أردت اكتسابها . وهي تنضين أول ما تتضين الحاسة التاريخية ، ثلث الحاسة التي لايتأني الاستغناء عنها لمن ينتوي الاستمرار في كتابة الشعر بعد سن الخامسة والعشرين . ولا تتضمن الحاسة التاريخية إدراك ماضي الماضي فتحسب ، بل حاضره أيضا . والحاسة التاريخية لا تحتم على الإنسان أن يكتب وجيله في دمه خحسب، بل تحتم عليه أيضا أن يشعر أن لأدب بلاده داخل نطاق أدب أوربا من أيام هومر ، كيانا معاصراً ، وأن تلك الآداب مجتمعة تَكُونَ فيها بينها كيانا معاصراً . والحامة التاريخية التي هي حاسة

اللازمنى بقدر ما هي حاسة الزمنى ، والتي هي حاسة اللازمنى والزمنى والزمنى معا ، هي التي تجمل من الكانب كاتبا تقليديا . وهي في ذات الوقت التي تجمله بني مكانه داخل نطاق الزمن ، يعي عصريته وعيا مرهفا.

ومعنى الشاءر ، أو معنى الفنان في أي فن كان ، لا يستمد منه وحده ، فتقديره إنما هو تقدير للملاقة التي تربطه بالشعراء والفنانين المونى . وأنت لا تستطيع أن تقيمه على حدة ، وإنما يتحتم عليك أن تضعه جنبا إلى جنب مع الموتى لتجرى المقارنة والمفارقة . وليس هذا بمبدأ من مبادى و النقد التاريخي فحسب ، بل من مبادى و النقد الجالى أيضًا . وكما ينبغي أن يتوافق هو ويتلاءم معهم ، ينبغي أن يتوافقوا هم أيضا ويتلاءموا معه . فيخلق عمل فني جديد يؤدي في ذات الوقت إلى إحداث تغير في كل الأعمال الادبية التي سبقته . والآثار الفنية الحالية تكون فيما بينها نظاما مثاليا ، يتغير عند إضافة العمل الفني الجديد (الجديد حقا) إلى قائمتها · والنظام القائم كل متكامل قبل وصول العمل الجديد، ولكي يستعيد هـذا الـكل المتكامل نظامه وهكذا تتعدل علاقة كل عمل في بالكل وتتغير نسبته وقيمته . و يحدث التوافق بين القديم والجديد في نطاق الكل ولن يجد من يتقبل فكرة هذا النظام وشكل الأدب الإنجليزى والأوروبي في نطاقه ، غرابة في أن نقول إن الحاضر ينبغي أن يغير من الماضي جدر ما يوجه الماضي الحاضر. والشاعر الذي يدرك ذلك يدرك مدى المصاعب التي تواجهه ومدى المسئوليات التي يتحملها .

ويدرك الشاعر أنه ، بمعنى أو بآخر ، لابد وأن يقيم وفقا لمقاييس الملاضى ، وأقول يقيم وفقاً لهذه المقاييس ولا أقول تقطع أوصاله ، فلا يصدر الحسكم عليه بأنه يساوى الموتى أو يقل عنهم أو يفضلهم ، وإنما المسألة مسألة تقييم ، مقارنة يقاس فيها شيئان أحدها بمقياس الآخر . وإذا ما اقتصر العمل الجديد على مجرد التوافق كان معنى هذا أنه لايتوافق على الإطلاق ، إذ لن يكون جديدا ، وبالتالى لن يكون عملا فنيا . ونحن لانقول إن العمل الجديد قيم لجرد توفر عمدا التوافق ، بل نقول إن التوافق اختبار لقيمته ، وهو في الواقع اختبار لايمكن تطبيقه إلا في بطء وحرص، فليس من بيننامن يستطيع اختبار لايمكن تطبيقه إلا في بطء وحرص، فليس من بيننامن يستطيع أن يصدر حكما لا يقبل النقض على مدى هذا التوافق ، ونحن نقول أن يصدر حكما لا يقبل النقض على مدى هذا التوافق ، ونحن نقول أن يصدر حكما لا يقبل النقض على مدى هذا التوافق ، ونحن نقول عدذا العمل فيا يبدو يتوافق وربما كان فرديا أوهسذا العمل فيا يبدو

فردی ور بمـا یتوافق ، ولـکن لیس من المحتمل أن یکون هذا دون. أن یکون ذلك .

ولننتقل إلى عرض أوضح لعلاقة الشاعر بالماضي، فهو لايستطيع أن يأخذ الماضي ككتلة أو كجرعة واحدة ، وهو لايستطيع أن يكون نفسه تكوينا كاملا على أساس الإعجاب بكاتب أو بكاتبين ، ولاأن يفعل ذلك على أساس تفضيل فترة تاريخية معينة ، فالطريق الأول طريق مستحيل والثاني يشكل تجربة هامة من تجارب الشباب، والثالث لايزيد على أن يكون تكلة هامة ومطاوبة . ولابد للشاعر من أن يعي التيار العام وعياكاملا ؛ ذلك التيار الذي لايتمثل بصورة دائمة في مشاهير الكتاب فحسب . ولابد له أن يدرك أيضا تلك الحقيفة الواضحة عحقيقة أن الفن لايرتقى ولكن مادة الفن في تغير مستمر بحيث لاتبقى على حال . ويتعلم الشاعر بمضى الزمن أن هناك عقلا أهم من عقله ، عقل أوربا ، عقل بلده ، ولا بد له أن يدرك أن هذا العقل متغير، وأن حذا التغير تطور لايهمل شيئا ما في طريقه، فهو لايسقط هوم ولا شكسبير ولا تحت الرسامين المادلنيين (Magdalenian) على الحجر . وأن هذا التطور لايشكل ارتقاء من وجهة نظر الفنان ، رغم أنه قد يشكل اتجاهاً إلى مزيد من الرهافة وبالتآكيد إلى مزيد من التعقيد، بل ربما لايشكل ارتقاء من وجهة نظر عالم النفس، أو لايشكل ارتقاء إلى الحد الذي نتصوره، وربما يقوم فحسب على التعقيد الإقتصادي والآلى. والفرق بين الحاضر والماضى إنما هو فرق في إدراك الحاضر الواعى للماضى إدراكا يفوق في عمقه وفي حدوده إدراك الماضى لذاته.

قال أحدم « الكتاب الموتى بعيدون عنا ، لأننا نعرف أكثر بكثير بما عرفوا» . ثماماً ، وهم يشكلون مانعرف . وأنامدرك للاعتراض الذي يثار عادة ضد ما هو جزء من برنامجى الشعر ، والاعتراض يتلخص فى أن عقيدتى الشعرية تتطلب من الشاعر إطلاعا واسعاً إلى حد غير معقول ، يصل إلى حد الادعاء . و يمكن الرد على هذا الاعتراض بالاستشهاد مجياة الشعراء فى أى محفل من محافل الشعر . ويؤكد المعترضون أيضاً أن من شأن الدراسة المستفيضة أن تقتل الحساسية الشعرية وأن تفسدها ، ينها تنسك نحن بإيماننا بأن على الشاعر أن يسمى إلى المعرفة إلى الحد الذى لا يطنى على تجاوبه الضرورى وعلى ما يسمى إلى المعرفة إلى الحد الذى لا يطنى على تجاوبه الضرورى وعلى كسله الضرورى أيضاً . وليس من المرغوب فيه بحال أن تقتصر المعرفة على ما يمكن أن يرد فى أوراق الامتحان أو أن يستخدم استخداماً

مشوبا بالإدعاء في حجر الجلوس أو في أساليب الدعاية . والبعض يستوعب المعرفة بلا مجهود ، والبعض يبذل العرق دونها . وقد خرج شكسبيرمن «بلوتارك» بجانب أساسي من التاريخ أكبر من ذلك الذي يستطيع أن يخرج به معظم الناس من كتب المتحف البريطاني مجتمعة . وينبغي أن أو كد أن على الشاعر أن يطور وعيه بالماضي، أو أن يكتسب هذا الوعي ، وأن يستمر في تطويره ما استمر عمله .

والمسألة مسألة تنازل دائم من جانب الفنان ، فهو يتنازل عن نفسه ، كما هي في تلك اللحظة المدينة ، لشيء أقيم منه ، والطريق الذي يتقدم فيه الفنان هـو طريق التضحية المتواصلة بالذات ، الاستبعاد الدائم للذات .

ويبقى بعد ذلك تعريف عملية استبعاد الشخصية وعلاقتها محاسة التقاليد . ونستطيع أن نقول إن الفن يقترب من وضع العلم من خلال هذه العملية لاستبعاد الشخصية وأنا أدعوك أن تأخذ في الاعتبار ما بحدث عندما ندخل قطعة نقية من البلاتين في حجرة تحتوى على الأكسجين وثاني أكسيد الكربون ، وذلك من قبيل التشبيه الذي قد يقرب المسألة إلى الأذهان .

يتركز النقد الأمين ، والتذوق الحساس على الشعر لا على الشاعر . ولو استمعنا لصيحات نقاد الصحف المضطربة ، وإلى الترديد العامي لما لسمعنا أسهاء عديد من الشعراء . أما إذا كان هدفنا هو تذوق الشعر أو القصيدة ذاتها لا المعرفة المدرسية، فيندر أن نجد مطلبنا عندهم • وقد حاولت فيما سبق أن أوضح أن تنشمر كيانا حيا يندرج تحته كل ماكتب على مر العصور من شعر . أما الجانب الآخر من هذه النظرية الموضوعية للشعر فيتمثل في علاقة القصيدة بكاتبها . وقد استخدمت التشبيه لأوضح أن الاختلاف بين عقل الشاعر الناضج وعقل الشاعر غير الناضج لا يعزى بالضرورة إلى أن شخصية الأول أقيم من شخصية الثاني، أو إلى أن الأول لديه ما يقول أكثر من الثاني، بل يرجع هذا الاختلاف إلى أن عقل الشاعر الناضح أداة أصلح لاستقبال مشاعر وجدانية معينة ومتعددة للغاية ، تتفاعل فيه في حرية وتتحول إلى مركبات جديدة ،

والتشبيه كان تشبيها بالوسيط . وعندما يختلط الفازان اللذان

ذكرتهما من قبل في وجود خيط من البلاتين يكونان حمض الكبرتيك. ولا يتكون هذا المركب الجديد بدون وجود البلانين. ومع ذلك لايحمل الحامض الجديد أثراً من آثار البلاتين، ويبدو البلاتين ذاته وكأن لم يتأثر ،يتبقى كما هو ساكن ومحايد ، وعقل الشاعر هو ذلك الخيط من البلاتين. وقد يستخدم هذا العقل خبرة الشاعر ذاته استخداما جزئيا وقد لا يستخدم سوى هذه الخبرة ، ولكن كما اقترب الفنان من السكمال كما انفصل في أعماقه الرج ل الذي ما بي م والعقل الذي يخلق، وكما قارب العقل السكمال في هضم وتحويل المشاءر التي هي مادته . و يلاحظ أن الخبرة ، العناصر التي تدخل تحت تأثير الوسيط المحول تنقسم فيابينها إلى قسمين ،الانفعالات (emotions)، والمشاعر الوجدانية (Feelings). وأثر العمل الفنى أثر يختلف في نوعه عن أى خبرة يخرج بها الإنسان من غير الفن . وقد يتألف هذا الأثر من انفعال واحد، أو من مزيج من انفعالات مختلفة ، وقد تساهم فى تشكيل الأثر العام مشاعر وجدانية متعددة، تحكمن بالنسبة للشاعر فى كان أو عبارات أو صور معينة . ويقوم الشعر العظيم أحيانا على المشاعر الوجدانية وحدها دون استخدام مباشر لأى انفعال كان ـ والمقطع الخامس عشر من جحيم دانتي (Inferno) يقوم على تطوير

الانفعال الواضح في الموقف ولكن الأثر ، وإن كان ، وحداً كما هنو شأنه في أي عمل فني ، يتحقق بالاعتماد على تفاصيل تركيبية للغاية . والر باعية الأخيرة تعطينا صورة، وشعورا وجدانيا مرتبطا بهذه الصورة بم شعورا يهبط علينا ، وليس مجرد تطور مما سبقه ، شعورا وجدانيا لعلم كان قد توقف في عقل الكاتب حتى جاء دور المزيج الملائم لإضافته. وعقل الكاتب في الواقع وعاء يستقبل ويخزن عدداً لانهاية له من المشاعر الوجدانية ، من العبارات والصور التي تبقى حية حتى تتواجد المجزئيات التي يمكن أن تذحد لتكون مركبا جديداً .

وإذا قارنت عديدا من القطوعات التي ممثل الشعر العظيم لا كتشفت التنوع الكبير في الركبات التي تتوحد على أساسها العناصر المختلفة للممل ، ولا كتشفت أيضا أن محاولة قياس العمل الغني بمقياس أخلاقي أو بمقياس السمو «Sublime» محاولة خاطئة . فالعمل هنا لا يستمدأ ممينه من «عظمة » أو عمق الانفعالات ، أي العناصر المؤلفة له، وإنما يستمد أهميته من عملية الخلق ذاتها ، من الضغط الذي يتم في ظله الانصهار . وقصة باولو وفرنسكا (Paolo - Francesca) تستخدم انفعالا معينا ، ولكن عمق الشعر شيء يختلف عمام الاختلاف عن أي عمق معينا ، ولكن عمق الشعر شيء يختلف عمام الاختلاف عن أي عمق يمكن أن توحى بة التجربة . وهذا الجزء ليس بأكثر عمقا من رحلة

يولسيس Ulysses في القطع السادس والعشرين ، ذلك القطع الذي لا يعتمد إعباداً مباشراً على أى إنفعال . وعملية تحويل الانفعال تتيح عديدا من ألوان التنوع . فالأثر الفي الذي نخرج به من قتل أجا بمنون : Agamemnon) ، ومن عذاب عطيل (Othello) أقرب إلى الواقع من التأثير الذي نخرج به من مناظر دانتي ، ففي أجا بمنون يقارب الانفعال الفني إنفعال المتفرج ، وفي عطيل ككل ، يقارب الانفعال البطل ذاته . ولكن الفرق بين الفن والواقع (الحادثة) هو دائما فرق مطلق . والمزيج الذي هو (أجا بمنون) هو في غالب الظن حزيج تركيبي شأنه في ذلك شأن رحلة يولسيس ، وفي كلتا الحالتين حدث امتزاج في العناصر ، وأنشودة كيتس Keats تحتوى على عدد من المشاعر الوجدانية لا علاقة لها بالبلبل ، ولكن البلبل استخدم من المشاعر الوجدانية لا علاقة لها بالبلبل ، ولكن البلبل استخدم من المشاعر الوجدانية لا علاقة لها بالبلبل ، ولكن البلبل استخدم من المشاعر الوجدانية لا علاقة لها بالبلبل ، ولكن البلبل استخدم من المشاعر الوجدانية لا علاقة لها بالبلبل ، ولكن البلبل استخدم من المشاعر الوجدانية لا علاقة لها بالبلبل ، ولكن البلبل استخدم من المشاعر الوجدانية لا علاقة لها بالبلبل ، ولكن البلبل استخدم من المسعنه .

وربما ترتبط وجهة النظر ، التي أحاول جاهدا مهاجمها ، بالنظرية الميتافيزيقية التي تقوم على أساس وحدة النفس ، فها أعنيه هو ، أن اليس للشاعر « شخصية » يعبر عنها ، بل له وسيط معين ، وهو وسيط خسب لا شخصية ، وسيط تتجمع فيه الانطباعات والخبرات بطرق معينة وغير متوقعة . وقد لا تشغل الانطباعات والخبرات الهامة بالنسبة

للإنسان مكانا في شعره ، ، وقد لا تمثل تلك التي تكتسب أهمية في الشعر أهمية بالنسبة للانسان، للشخصية. ولا تجعل الانفعالات الشخصية ، تلك التي تثيرها أحداث معينة في حياة الإنسان ،من الشادر شاعرا هاماً أو مشوقاً ، فانفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة أو خاما أو مسطحة . والانفعال في شعره قد يكون معقداً للغاية ، ولـكنه تعقيد يختلف عمام الاختلاف عن ذلك الذي تجده في انفعالات الذين يعانون في الحياة انفعالا معقدا خارجًا عن المألوف . والبحث عن انفعالات جديدة بقصد التعبير عنها هو في الواقع خطأ من الأخطاء المساولة عن الغرابة في الشعر . والشعر الذي يبحث عن الجدة في غير موضعها يصل إلى الإلتواء ، فهمة الشاعر ليست في التوصل إلى انفعالات جديدة ، وإنما في استخدام الانفعالات العادية ،والتوصل عن طريق تحويلها ،إلى التعبير عن مشاعر وجدانية لا وجود لها في الانفعالات الواقعية على الإطلاق. ولا بد لنا بالتالي أن نصف بعدم الدقة عبارة (إعادة تجميع الانفعال في هدوم) فالمسألة ليست مسألة انفعال ، ولا إعادة تجميع م ولا حتى ، بدون تشويه المعنى ، بمسألة هدوء . و إعامسألة تركيزوشي م جديد ينتج عن تركيز عدد هائل من الخبرات التي قد لا تبدو ، الشخص على ونشيط ،خبرات على الإطلاق ، وهو تركيز لا محدث بوعي أو عن تفصد، وهذه الخبرات « لا يعاد تجميعها » وهي تتوحد في النهاية في حو « هاديء » بعني أنه ترقب سلبي للحدث فحسب ، وبالطبع ، ليست هذه الحكاية كاملة ، فهناك الكثير بما ينبغي أن يكون واعيا ومقصودا في كتابة الشعر ، والواقع أن الشاعر غير الجيد بكون عادة غير داع حيثها ينبغي أن يعي ، وواعيا حيثها ينبغي ألا يعي ، وكلا الخطأين يجعلان منه شاعراً ذاتيا ، وليس الشعر إطلاقا لسراح الانفعال ولكنه هروب من الانفعال ، وليس الشعر بتعبيرعن الشخصية و إنماهو معروب من الشخصية ، ولكن من الطبيعي ألا يعرف معني الرغبة في المحروب من الشخصية ومن الانفعالات سوى من يملك هذه الأشياء .

٣

وسوف بتوقف هذا القال عند حدود ماورا الطبيعة أو حدود الإلهام. وسينحصر في نطاق النتائج العملية التي يتأتى تطبيقها لأى إنسان مسئول بهتم بالشعر ، وصرف الاهتمام عن الشاعر إلى الشعر ، هدف يستحق الثناء ، إذ من شأنه أن يؤدى إلى تقدير أكثر عدالة للشعر ، سواء أكان شعراً جيداً أم لم يكن . فالكثيرون يقدرون التعبير بالمخلص عن الانفعال في النظم ، وأقل منهم الذين يقدرون الإبداع

التكنيكي ، ولكن القلة هم أولئك الذين يكتشفون التعبير عن الانفعال المام، الانفعال الذي ينبع وجوده من القصيدة ذاتها لا من تاريخ الشاعر. وانفعال الفن انفعال غير ذاتى ، والشاعر لا يستطيع أن يتوصل « لغير الذاتية » هذه ، دون أن يتنازل عن نفسه كلية للعمل الذي يتحتم عليه القيام به ، ما لم يعش لافى القيام به ، ما لم يعش لافى عجرد الحاضر فحسب ، بل فى اللحظة الحاضرة للماضى ، ما لم يكن واعيا عما هو ميت .

ميمت البعث

منذ سنوات عدة ماضية ، كونت رأيا ، وأنا اكتب حول علاقة الجديد بالقديم في الفن ، مازالت أومن به إلى اليوم، حددته إذ ذاك في جمل أستبيح لنفسى الاستشهاد بها هنا لأنها تعبر عن للبدأ الذي يطبقه هذا البحث .

إن الآثار الفنية الحالية تكون فيما بينها نظاما مثاليا ، يتفير عند اضافة العمل الفنى الجديد (الجديد حقا) إلى قائمتها . والنظام القائم كل كأمل قبل وصول العمل الجديد . ولكى يستعيد هذا الكل المتكاءل نظامه بعد تدخل الجديد ، لابد وأن يتغير فى كليته ، ولو تغيرا طفيفا . وهكذا تتعدل علاقة كل على فنى بالكل ، وتتغير نسبته وقيمته ، ويحدث التوافق بين القديم والجديد فى نطاق الكل . ولن يجد من يتقبل فكرة هذا النظام ، وشكل الأدب الانجليزى والأوروبي عامة فى نطاقه ،غرابة فى أن نقول إن الحاضر ينبغى أن يغير من بالمضى بقدر ما يوجه الماضى الحاضر .

لقد كنت أتكلم في ذلك المجال عن الفنان ، وعن حاسة التقاليد التي بدا لي أن من الضروري له أن يزاولها .ولـكن الموضوع كان بصفة عامة موضوع نظام ، ويبدولي أن مهمة النقد هي في أساسها مشكلة نظام أيضاً. وكنت ومازلت ، اعتبر الأدب كله : أدب العالم ، وأدب أوروبا ، وأدب كل بلد ، لا كمجموعة من كتابات أفراد بل ككل عضوى حي ، كأنظمة تحدد أهمية الأعمال الفنية والأدبية الفرديه ، على أساس مدى علاقة كل من هذه الأعمال بها ، و بمقتضى هذه العلاقة فحسب . و بالتالي يدين الفنان بالولاء لشيء خارح نطاق شخصه ، ولابدله أن يبذل من نفسه ليكتسب هذا الوضع الفذ. فالفنانون يوحد بينهم تراث واحد، وقضية واحدة، سواء أدركوا هذه الحقيقة ادراكا شعوريا أم لم يدركوها ، وإن كان لابد من الاعتراف بأن هذه الوحدة في الغالب وحدة لاشعورية ، وأعتقد أن رباطاً لا شعوريا يربط بين الفنانين الحقيقيين في أي عصر . ولما كانت حاسة الترتيب ميب بنا ألا نترك لمصادفات اللاشعور، ما يمكن أن نقوم به عن طريق الشور ، فإن ذلك يحتم علينا أن نبذل محاولة واعية ، لنقل ما يحدث في نطاق اللاشعور إلى نطاق الشعور، ولسكى نجعل من تلك الوحدة هدفا . ولا يستطيع فنان المرتبة الثانية بطبيعة الحال أن يبذل من نفسه في سبيل أى عمل مشترك، إذ أن عمله الرئيسي ينحصر في توكيد هذه الاختلافات التافهة التي تميزه شخصيا عن الآخرين . وإن الإنسان القادر على أن يهب، وأن ينسى ذاته ، هو وحده الذي يستطيع أن يتعاون ويساهم في مثل مذا العمل المشترك .

وإذا آمن الإنسان بمثل هذه الآراء في الفن ، آمن بالتالى بآراء ماثلة في النقد . وعندما أقول النقد أعنى بالطبع بالنقد هنا ، التعليق على الأعمال الأدبية وعرضها عن طريق الكلمة المكتوبة . ولن ألبث أن أعدد بعض التحفظات بالنسبة لاستخدام الكلمة استخداما عاما بحيث نشمل مثل هذه الكتابات التي استخدمها ماثيو آرنولد بحيث نشمل مثل هذه الكتابات التي استخدمها ماثيو آرنولد للنقد (بهذا المعنى المحدود) زعم قط أن النقد نشاط لا هدف له خارجذاته . أنا لا أنكر أن الفن قديخدم أهدافا خارجة عنه ، ولكن ما من أحد يتطلب منه إدراك هذه الأهداف ، فهو يؤدى مهمته ، مهما اختلفت هذه المهمة ، على وجه أفضل ، إذا ما تجاهل نظريات القيمة المختلفة التي يعمل بمقتضاها . أما النقد من ناحيه اخرى فلابد وأن يتخذ

لنفسه هدفا . ويبدو أن هذا الهدف على وجه العموم هو توضيح الأعمال الفنية ، وتصحيح الذوق . من هنا تبدو مهمة الناقد أمامه بحددة كل التحديد، وكان ينبغي والأمر كذلك أن يصبح من اليسير علينا أن نقرر إذا ما كان الناقد يقوم بمهمته على الوجه الاكل أولايقوم ببها ،وأن نقرر عامة أى أنواع النقد مفيد وأيها غير مفيد . ولــكن لو أولينا الأمر بعض الاهمام ،لوجدنا أن مجال النقد أبعد من أن يكون مجالاً مثمرًا مفيدًا ، يمكن أن نستبعد منه الدخلاء بسهولة ، ولسكنه الشبه ما يكون بحديقة عامة يتبارى فيها الخطباء ، يتصارعون و يتناضلون، ىدون أن يصلوا حتى إلى تحديد أوجه الخلاف بينهم . وكان من المفروض أن يكون مثل هذا المجال مجال عمل يقوم على التعاون ، ومن المفروض أيضاً أن يتحكم الناقد في أهوائه ونزواته الشخصية ، وأن يصفى خلافاته مم أكبر عدد ممكن من زملائه في سبيل الهدف المشترك، وذلك إذا ماأراد أن ببرر وجوده. وحين نرى أن العكس يسود مجال النقد، يساورنا الشك في أن الناقد يدين بوجوده لعنفه ولتطرفه في معارضة غيره من النقاد ،أو لشذوذ بسيط عيزه ، يحاول بواسطته أن يصل الى تغيير آراء اعتنقها الناس، وتمسكوا بها، إما عن غرور الركسل. ونودنحن ، لو استطعنا أن نستبعد الكل.

و بعد هذا الاستبعاد مباشرة ، و بعد أن يهدي و الارتياح من. ثورة غضبنا يتحتم علينا أن نشرف بجدوى كتب معينة ومقالات معينة ، وجمل معينة ورجال معينين . وخطوتنا التالية هي محاولة لتبويب هذه الكتابات، والتوصل إن أمكن إلى إبجاد مبادى و نقرر على أساسها أي أنواع الكتب ينبغى أن نستبقى ، وأى الوسائل والأهداف ينبغى أن يتبعها النقد .

4

وقد بدا لى الرأى الذى أوضحته هنا عن علاقة العمل القنى بالفن ، والعمل الأدبى بالأدب ، والعمل النقدى بالنقد ، رأيا طبيعيا وجليا ، وأنا دبن لستر مرى (Mr. Middleton Murry) بإدراكى أن المشكلة طابعا جدليا ، أو بالأحرى بإدراكى أن الأمر يتضمن اختيارا نهائيا ومحدداً . وتجاه مستر مرى يتزايد ما أدين به من اعتراف بالجيل . إن اهتمام أغلب نقاد ناينصرف إلى المصالحة وتخدير الحواس ، واسكات الأصوات والربت على الأكتاف ، والتزاحم والتبرير ومزج الحبوب المهدئة الحلوة المذاق ، والتظاهر بأنه لاخلاف بينهم و بين الآخرين ، وأن المهدئة الحلوة الذاق ، والتظاهر بأنه لاخلاف بينهم و بين الآخرين ، وأن كل ما في الأمر أنهم هم رجال طيبون ، ينها يخالط الشائد سمعة الآخرين .

وليس ه سترمري، بواحد من هؤلاء . نهو بدرك أن على الإنسان أن يتخذمواقف محددة ، وأنعليه فعلا أن يرفض شيئًا ويختار شيئًا آخر . وهو ليس بالكاتب المجهول الذي أكد في بحث أدبي كتب من سنوات عدة أن الرومانسية والكلاسيكية شيء واحد، وأن العصـــر الكلاسيكي الحق في فرنسا هو المصر الذي أبدع الكاندرائيات الغوطية وچان دارك . ولكنني لا أستطيع أن أتقبل القاعدة التي يضعها « مستر مرى » عن الكلاسيكية والرومانسية، و يبدولي أن الاختلاف هو بالأحرى اختلاف بين الجزئى والكلى ، بين ماهو بالغ وما لم يبلغ مرحلة البنوغ، بين ما هو منظم وما هو معدوم النظام . غير أن «مستر مرى ٥ يوضح أن هناك موقفين على الأقل تجاه الأدب وتجاه كل شيء. وأن الإنسان لا يستطيع أن يتخذ الموقفين مماً . ويتضمن الموقف الذي يتخذه ، فيما يبدو ، الزعم بأن لا مجال في انجلترا للموقف الآخر على الإطلاق.

و يوضح «مستر مرى» المسألة توضيحاً كاملا «تمثل الكاثوليكية مبدأ قيام سلطة روحية مطلقة خارجة عن نطاق الفرد، وهذا هو بالذات مبدأ الكلاسيكية في الأدب. » و ببدو لى أن هذا التعريف ، في حدود المناقشة التي أثارها « مستر مرى » ، تعريف لا يمكن

نةضه ، و إن كان هذا بالطبع ليس كل ما ينبغي أن يقال عن الكاثوليكية والمكلاسيكية .و يعتقد هؤلاءالذين يساندون ما يسميه « مستر مرى» بالكلاسيكية ،أن الإنسان لا يستطيع أن يتقدم ، دون أن يدين بالولاء لشيء خارج عن ذاته. وأنا أدرك أن كلمتي (الخارج) و(الداخل) من التعبيرات الى توفر فرصة كبيرة للمغالطة ، وأنأى عالم من علماء النفس لا يمكن أن يحتمل مناقشة تساق فيهادنه الألفاظ الحقيرة الصياغة ،غير أنى أفترضأن « مستر مرى » يتفق معى على أن هذه المعايير تلائم غرضنا ، وأننا عيل معا إلى استبعاد نواهي علماء النفس . وأنا افترض بذلك أن الإنسان إذا كان يهم بالسياسة فلا بد وأن يدين بالولاء لمبادىء معينة ، أو لنوع من أنواع الحكومات أو لنظام ملكي ، وهمو إذا كان يهم بالدين المسيحي ويعتنقه الدين بالولاء للكنيسة ، وإذا حدث وانصرف اهتمامه إلى الأدب، فلا بد وأن يقر ، فيما يبدو لى ، هذا النوع من الولاء الذي حاولت شرحه في الجزء الأول من هذا المقال. والكن ه مستر مرى » يقترح بديلا . « لا يتوارث الكاتب الإنجليزى ورجل الدين الإنجليزى ورجل السياسة الإنجليزى عن آباته قواعد محفوظة ، ولكنه يتوارث إحساماً بأن الصوت الداخلي هو الملجأ الذي ينبغي أن يلجأ إليه في آخر الأمر ». ولكن

لم في آخر الأمر ؟ أيهم من ذلك أبهم يتحاشون أوامر الصوت الداخلي حتى يضطرون إلى قبول هذه الأوامر إضطرارا ؟ أغلب ظنى أن أولئك الذين يمتكلون هذا الصوت الداخلي لا يكفون قط عن الإنصات إليه ، ولا يستمعون حتى إلى ما عداه . ويبدو أنهذا الصوت الداخلي لا يعنى في الواقع سوى « أن يفعل الإنسان ما يريد » وهى الجلة المعروفة التي حدد بها ناقد قديم مبدأ قديمً — و يستقل أصحاب الصوت الداخلي القطار ، كل عشرة في ديوان ، في طريقهم إلى مباراة الكرة القدم في «سوانسي» وهم ينصتون إلى الصوت الداخلي ، يخفق بالرسالة الأبدية ، رسالة الغرور والخوف والرغبة .

وسوف يقول المسترمى» إن هذا العرض عرض مغرض ، وقد يبدو أن له بعض الحق في مثل هذا القول . وهو يقول الإنهم (رجل الأدب والسياسة والدين الإنجليز) يصلون الى إكتشاف ذات عالمية إذا ما تعمقوا في السعى إلى معرفة ذواتهم ، وهي عملية تعدين لا يقوم بها المقل وحده بل الإنسان بكليته » . ولكن مثل هذا المران يتطلب صلابة لا يطيقها أنصارالكرة المتحمسون ، و إن كانمرانا هاما بالنسبة المكاثوليكية ، إلى حد جعل بعض أنصارها يبحثون طرق ممارسته في عدة

كتب. ولكنى لا أعتقد أن ممارسى الكاثوليكية كانوا مرضى بعبادة الذات (النارسيسية) وذلك باستثناء الخوارج. إذ أن الكاثوليكى لم يؤمن قط أنه هو والله شيء واحد. ويقول مستر مرى « والإنسان الذي يسائل نفسه في صدق يسمع أخيراً صوت الله ». ومن الناحية النظرية يؤدى بنا هذا إلى مذهب من مذاهب وحدة الوجود، أذهب الى أنه غريب على أوربا ، كما يدهب « مستر مرى » إلى أن الكلاسيكية غريبة على أجلترا . ولمثل هذا الأنجاه نتائجه العملية أيضاء وقد يشير الواحد هنا إلى أشعار هوديبراس (Hudibras) .

ولم أدرك أن « مستر مرى » هو المتحدث بلسان طائفه يعتد بها الاحين قرأت التالى فى باب من أبواب صحيفة يومية تدعى الاحترام: « على الرغم من عظمة عمثلى الكلاسكية فى انجلترا فإنهم لا يعبرون وحدهم عن الشخصية الانجليزية التى حافظت فى عناد على طابعها الفكاهى المستقل nonconformist ». وكانب هذا الكلام كانب معقول حين يتحفظ و يقول « وحدهم » وصريح إلى حد همجى حين ينسب هذا الطابع الفكاهى « إلى العنصر التيتونى فينا الذى لم تتناوله بعد يد التشذيب». والأمر فى اعتبارى لا يخرج عن أحد أمرين ، أما أن يكون والأمر فى اعتبارى لا يخرج عن أحد أمرين ، أما أن يكون

« مستر مرى » وهذا الصوت الآخر عنيدين للفاية ، وأما أن يكونا و تسامحين للغاية . فالسؤال الأول الذي ينبغي أن يسأل هو : ما هو الصـــواب ؟ لا : ما الذي يواتينا في يسر وبشكل طبيعي؟ وقد يكون أحد الموقفين خيرا من الآخر ، وقد يتساوى الأمر . ولكن كيف يتساوى وهو يتضمن مثل هذا الاختيار ؟ ولا يمكن أن تسوى الإشارة إلى أصول السلالات، أو عجرد النص على أن الفرنسيين حكذا والأنجليزعلي غيرهذا الحال، من مشكلة أي الرأيين المتعارضين صحيح . كا لا استطيع أن أفهم لم يتحتم أن يكون التعارض بين الكلاسيكية والرومانسية متغلغل الجذور في البلدان اللاتينية (كما يقول مسترمری) ولا یکون لهذا التمارض أدنی أهمیة عندنا . و إذا كان الفرنسيون كالاسيكيين بطبيعتهم ، فما الذي يحتم وجود تعارض في فرنسا ، وإذا لم تكن الكلاسيكية خاصة من خواصهم بل شيئا يكتسب، فـلم لا نكتسبها هنا؟ وهل كان الفرنسيون سنة ١٦٠٠ كلاسيكيين بيناكان الإنجليز رومانسيين في نفس السنة ؟والاختلاف المام حقا، في اعتقادي ، هو أن نثر الفرنسيين سنة ١٦٠٠ كان أكثر نضوجا .

قد يبدو أن المناقشة قد حملتنا بعيداً عن موضوع هذا البحث . ولكن من شأن المقارنة التي أجراها ﴿ مستر مرى ﴾ بين السلطة الخارجية والصوت الداخلي أن تخدم أهدافي . ف كل ماقد أقول عن النقد لايفيد في شيء أولئك الذين يأتمرون بأوامر الصوت الداخلي (ولعل كلة يأيمر ليست بالسكلمة للناسبة هنا) .فمحاولة إيجاد مبادي. عامة في مجال النقد لا تهمهم في شيء. وما حاجة الإنسان للمبادي. وعنده الصوت الداخلي ؟ و إذا ملت أنا لشيء فهذا كل ما أريد ، و إذا ما أفصح جمع كاف مناعن هذا الليل إفصاحاً صاخباً ، فينبغي أن يصبح هذا كل ما تريد (أنت الذي لا تميل إلى هذا الشيء)، ونحن لا نستطيع فحسب أن عميل لما نريد أن عميل إليه ، بل نستطيع أيضاً أن عميل إليه لأى سبب تختار. فنحن في الواقع لا نهتم على الإطلاق بالكال الأدبي، والبحث عن الكالعلامة منعلامات الصغار، إذ يكشف عن اعتراف من جانب الكاتب ، بوجود سلطة روحية مطلقة خارجة عن ذاته ، محاول أن يتمشى معها . ونحن في الواقع لا نهتم بالفن . ولن نسمح لأنفسنا؛ بعبادة بال (Baal) ه ومبدأ القيادة الكلاسيكية يكمن في الولاء لا للإنسان بل للواجب أو للتقاليد، واسنا تريدمبادي، بل رجال ، . وهكذا يتحدث الصوت الداخلي ، وهو صوت قد تسهل تسميته الأمور علينا ، واقترح الامتهان له إسماً .

وإذا ما تركنا جانبا أصحاب الصوت الداخلي وعدنا إلى أولئك الذين يعتمدون في استحياء على التقاليد، وعلى حكمة الزمن المتزايدة ، وإذا ما قصرنا المناقشة على أولئك الذين يشاركون بعضهم البعض في. نقطة الضعف هذه ، استطعنا أن نبحث استخدام الاصطلاحين « النقدي » و « الاجماعي » محما مجوية واحد ينتمي على وجه العموم. إلى الجانب الضميف من الرابطة (الكتاب لا النقاد). ويفرق ماثيو ار نولد (Mathew Arnold) بين هذين المجالين من مجالات النشاط تفرقة تعوزها دقة الحس ، فيما يبدو لي ، فقد فاته إدراك الدور الرئيسي الذي يقوم به النقيد في عملية الخلق ذاتها . وأغلب ظني أن الجانب الأكبر من مجهود الكاتب في تكوين عمله إيما هو مجهود نقدي ، مجهود غربلة المادة وربطها وبنائها ، والحذف منها وتصحيحها واختبارها ، ذلك المجهود المخيف، الذي هو مجهود نقدى بقدر ما هو إبداعي. بل إنني أذهب إلى أنأهم أنواع النقد وأكثرها حيوية ، مي. تلك التي يمارسها في عمله كاتب ماهر ومدرب ، كما اعتقد أن بعض الكتاب الإبداعيين يتفوقون على غيرهم من الكتاب ، لا لشى و إلا

الأن حاسمهم النقدية أكثر حدة (وأظن أنى قلت هذا من قبل) . وهناك أنجاه إلى التقليل من أهمية العمل النقدى الذي يقوم به الفنان وإلى ترويج فكرة مؤداها أن الكاتب العظيم هو الذى لا يعي ما يقعل والذي يخط على رايته عبارة « استخدم التشويش لتصل » . وهذا الانجاء فيما أظن، انجاه امنهاني . ويعوضنا أحيانًا ، نحن الصم البكم بلا صوت داخلي ، ضمير متواضع يوجهنا ، بلا إعجاز في البراعة ، إلى بذل أقصى ما نستطيع، ويذكرنا أن كتابتنا ينبغى أن تبرأ من النقائص ما أمكن (حتى نعوض عن الوحى الذي يعوزنا وجوده) ، وبالإختصار يدفعنا هذا الضمير إلى تضييم الكثير من الوقت . ونحن خدرك أيضاً أن القدرة على التمييز النقدى التي نشقي لا كتسابها ، تأتى في لحجة نرجال أوفر مناحظا ،وهم في حومة الخلق. ونحن لا نفترض أن مجهودا نقديا ما لم يبذل في عمل أدبى لمجرد أن هذا المجهود لا يظهر في هذا 'ممل بصورة جلية . فنحن لانعرف المرأحل التي مر بها هذا العمل في عقل الخالق، والمجهودات التي سبقت الكتابة والتي عاصرتها.

ولكن هذا التأكيد من شأنه أن يرتد علينا . إذا كان جانب كبير من الإبداع ليس سوى نقد فى حقيقته ، ألا يكون جانب كبير من الإبداع ليس سوى نقد فى حقيقته ، ألا يكون جانب كبير مما يسمى بالكتابة النقدية إبداعا فى حقيقته ؟ وإذا كان الأمر

كذلك ،أليس هناك نقد إبداعى بالمعى المفهوم ، ويبدو لى أن الإجابة هى: لا تساوى هناك. وقدافترضت كقاعدة أن العمل الفنى لا يستهدف سوى ذاته ، وأن النقد . بمقتضى تعريفه يدور حول شىء غير ذاته ، وهكذا: لا تستطيع أن تمزج الإبداع بالنقد ، كما تمزج النقد بالإبداع ، وفي عمل الفنان يجد النشاط النقدى خير مجالانه ، التكامل فى وحدة مع الإبداع .

ولكن ما من كاتب يكتنى بنفسه اكتفاء ذاتيا تاما . ولا يفرغ الكثير من الكتاب الإبداعيين كل ما لديهم من حيوية نقدية في أعمالهم . ويمارس البعض النقد ما بين الحين والحين ليحافظ على مستوى قدرته النقدية حتى يحين وقت إستخدامها الحق ، في أعماله . أما البعض الآخر فيشعر بعد الانتهاء من عمل من الأعمال بالحاجة إلى الاستمرار في النشاط النقدى ، ويرضى هذه الحاجة بالتعليق على العمل الذى فرغ منه . وايس هناك قاعدة عامة ، ولما كان الإنسان يتعلم من الآخرين فقد عادت هذه الكتابات بالفائدة على الكتاب الآخرين وبعضها عاد بالفائدة أيضاً على من ليسواكتابا . وفي وقت ماء كنت أميل إلى اتخاذ موقف متطرف ، مؤداه أن النقاد الذين يستحقون الميل إلى اتخاذ موقف متطرف ، مؤداه أن النقاد الذين يستحقون القراءة ، هم وحدهم النقاد الذين يمارسون الفن الذي ينقدونه ، ويمارسون

هذلك الفن جيداً. ولكن كان على أن أوسع من ذلك الإطار بحيث يشمل أشياء هامة . ومنذ ذلك الحين وأنا أبحث عن قاعدة تتسع الكل ما أريد أن أدرجه ، حتى لو شملت أكثر مما أريد .

وقد وجدت أن حاسة الحقيقة ، وهي الحاسة التي تعطى أهمية خاصة للنقد الذي يكتبه من يمارسون الأدب ، •ن أهم المؤهلات التي ينبغي أن يتمتع بها الناقد . وليست هـذه الحاسة بحال بموهبة تافهة ولا شائعة ، وليست كذلك بالموهبة الى تكتسب التأييد الشعبي بسهولة . وقد تبدو مناقشة الشعر أه للشعر لعضو من جماعة دراسة براوننج الية ومحدودة (Browning Study Circle) مناقشة جافة وآلية ومحدودة اللغاية .وكل ما في الأمر هو أن الشعراء شرحوا تلك المشاعر التي الايستطيع العضو أن يتمتع بها إلا في سحب من الغموض ، وردوها إلى حقائق، ويتضمن التكنيك الجاف لمن يجيده كل الموامل الى أثارت العضو، باختلاف واحد،وهو أن هذه العوامل أصبحت محددة يمكن تتبعها، والتحكم فيها . وهذا على كل سبب من الأسباب التي تضفي القيمة على نقد من يمارس الفن . فهو يهتم بالحقائق ، ويساعدنا على أَنْ تُحَذُو حَذُوه .

وقد وجدت أن نفس الضرورة تسود في كل مستوى من مستويات

النقد. و يقوم جانب كبير من الكتابة النقدية على « تفسير » كاتب أو عمل فني ، وهذا بدوره ليس في مستوى الجماعة الدراسية . و يحدث أحياناً أن يتوصل إنسان إلى القدرة على فهم إنسان آخر أو كانب إبداعي ، وأن يتمكن إلى حد ما من أن ينقل إلينا هذا الفهم الذي نشعر بدي صدقه ، و بمدى توضيحه للامور، ومن الصعب أن نثبت صحة « التفسير » بأي برهان من خارج العمل ذاته. ولن يحتاج الأنسان المدرب على الاحساس بالحقيقة إلى مزيدمن البرهان . ولكن من منا يستطيع أن يثبت مدى تدريبه ؟ ونستطيع أن نعدد آلافا من ألوان الدجل في الكتابة النقدية إلى جانب كل بَجاح من هذا القبيل. و بدلا من البصيره نجد مجرد تخيلات. وما من اختبار عملكه سوى أن تعاود تطبيق «التفسير» على الأصل المرة بعدالمرة، يوجهك في ذلك فكرتك الأصلية عنه . ولـكن مامن أحد يضمن قدرتك على ذلك ، ونجد أنفسنا في مأزق من جديد .

ويجب أن نقرر نحن ما يفيد و الا يفيد، ولسنا في الغالب بقادرين على الوصول إلى مثل هذا القرار . ولكن من المؤكد أن « التفسير » لا يكون مشروعاً إلا إذا لم يكن تفسيراً على الإطلاق ، و إنما مجرد وضع حقائق في يد القارى م عقائق كان يمكن أن يفتقدها. وقد مارست

تجربة في التدريس ، واكتشفت أن ليس هناك سوى طريقتين لحل الطلبة على تقدير عمل ما تقديراً صحيحاً ، أن أقدم لهم مجموعة مر ب أبسط أنواع الحقائق عن هذا العمل ، الظروف التي كتب فيها ومجال أحداثه واللون الأدبى الذي ينتمي إليه ، أو أن أدفع إليهم بالعمل دون آن أمنحهم فرصة سابقة ليتحيزوا فيها له أو ضده . وقدمت لهم الكثير من الحقائق لأعاونهم على تفهم الدراما في العصر الاليزابيثي ، أما قصائد هيوم، فقد تركت تأثيرها المباشر بمجرد قراءتها بصوت و رتفع . وقد فلت من قبل إن المقارنة والتحليل هما أهم أدوات الناقد، ومن قبلی قال هذا د ربمی دی جرمونت Remy de Gourmont ت (وهــو أستاذ في الواقــم ، وإن كان يستحيل إلى أستــاذ في الوهم أحيــانا حـين يخرج عن دائرة الأدب) . ولعــل ضرورة استخدام هذه الأدوات بحرص ضرورة واضحة علم الوضوح، فلا تستخدم مثلا في تعديد المرات التي جاء فيها ذكر الزراف في القصة الأنجليزية . ولم ينجح الكتاب الماصرون في استخدام هذه الأدوات نجاحا واضحا . وينبغي أن تعرف ما يقارن وما بحلل . وقد استخدم للرحوم الأستاذ كير (Professor Ker) هذه الأدوات في مهارة . ولا تحتاج القارنة ولا التحليل لشيء سوى الجسد

على مائدة التشريح ، أما لا التفسير ، فيخرح داءًا من جيوبه أعضاء و يلصقها بالجسد . وأى كتاب ، أى مقال ، أى ملحوظة في مجلة • Notes and Queries من شأنها أن تضيف حقيقة ، أيا كانت ، عن العمل الفني ، خير من تسعة أعشار النقد الصحني الذي ينسم بالإدعاء . ونحن نفترض بالطبع أننا نتحكم في الحقائق ولا تتحكم فينا الحقائق ، وأننا ندرك أن اكتشاف فانورة الفسيل الخاصــة بشكسبير لن يفيدنا في كثير، ومع ذلك تتحفظ في إسدار الحسكم النهائي على فائدة البحث الذي أدى إلى اكتشافها ، إذ لر بما ظهر عبقرى يستطيع أن يستخدمها استخداما مفيدا . وللبحث العلمي ، حتى في أكثر أشكاله تواضعاً ، فوائده ، ولكننا نفترض أننا نعرف كيف نستخدمه ، وكيف نهمله . وقد يؤدى نضاعف الكتب والمقالات النقدية بالطبع إلى خلق أنجاه حقير إلى القراءة عن الأعمال الفنية بدلا من قراءة الأعال الفنية ذاتها ، وإلى إمداد القارىء بالرأى بدلا من تهذيب ذوقه ، وقد رأيته فعلا يخلق هذا الأنجاء . ولـكن الحقائق لاتفسد الذوق، وهي في أسوء الحالات تتظاهر بخدمة الأدب بيها هي في الواقع ترضي اتجاها في الذوق إلى التاريخ مثلا أو إلى الآثار أو إلى السير . والمفسدون حقاً هم أولئك الذين يمدون القارىء بالرأى

أو بالخيال ، ولا يمكن أن نعفى جيته Goethe وكولر يدج Coleridge من ذلك الذنب . فما الذى تنطوى عليه مقاله كولر يدج عن هاملت ؟ أهى تنطوى على بحث صادق، بقدر ما تتوفر مادة البحث ،أم هى محاولة لإظهار كولر يدج في ثوب جذاب ؟

ولعلنا لم ننجج في إبجاد وسيلة من وسائل الاختبار ، يمكن أن يطبقها أى إنسان ، وقد اضطررنا إلى إفساح المجال لعــدد لاحصر له من الكتب الطويلة المملة. ولكني اعتقد أننا قد توصلنا إلى وسيلة من وسائل الاختبار تتيح، لمن يستطيع تطبيقها ،الاستغناء عن غيرها من الوسائل المعيبة . وبهذا الاختبار نعود إلى العبار، الأولى عن نظام الأدب والنقد. في ظل العمل النقـدى ، الذي نقره ، يتأتى أن يقوم نشاط مبنى على التعاون المثمر ، وبتأنى أيضاً الوصول إلى شيء خارج عن ذاتنا ، شيء نسميه مؤقباً بالحق . ولكن إذا ما احتج أحد، لأني لم أعرَّف الحق ولا الحقيقة ولا الواقع ، لا أستطيع سوى أن أقول في اعتذار ،أن ذلك التعريف لم يكن جزءا من مقصدى ، وإند أردت فحسب ، إباد خطهة تندرج تحما هذه الأشياء أيا كانت ، إن كانت موجودة .

الميمة الاجماعيد عور

من شأن عنوان هذا المقال أن يوحى بأشياء مختلفة لمختلف الناس، مما قد يبرر لى أن أحد مالا أعنيه بهذا العنوان ، قبل أن استطرد إلى تحديد ما أعنيه . فعند ما نتكلم عن مهمة شيء ما ، تتجه أذهان الناس الا إلى ما يقوم به هذا الشيء ، أو ما قام به فعلا ، وإنما إلى ما ينبغي أن يقوم به أن يقوم به وأنا لن أتسكل عن وجهة نظرى فيا ينبغي أن يقوم به الشعر . فعندما يتكلم الناس ، وخاصة إذا كانوا شعراء ، عا ينبغي أن يكون عليه الشعر ، يتكلمون عادة ، لا عن الشعر عامة ، بل عنذلك النام عن ودون كتابته .

وفد تختلف مهمة الشعر في المستقبل عا كانت عليه في الماضي ، غير أن علينا، حتى لو جاز ذلك ، أن نقرر أولا طبيعة هذه المهمة في الماضي ، مهمة الشعر على وجه الاطلاق ومهمته في ظل الاختلاف من بزمن إلى زمن ، ومن لغة إلى لغة . ومن السهل على أن أكتب عما أصنح أنا شخصياً بالشعر ، وعما أود أن أصنع به ، وأن أحاول أن أقنعك أن هذا بالذات ما حاول أن يصنعه به الشعراء المجيدون في الماضى ، أو ما كان ينبغي عليهم أن يصنعوه به ، وإن لم ينحموا تماما،

فالذنب ليس ذنبهم . ولكن هذا لن يخدم غرضنا في شيء مه وما يخدمه هو تحديد مهمة الشعر في الماضي . إذ ليس من المحتمل أن تكون للشعر في المستقبل مهمة اجتماعية ، ما لم يكن له في الماضي مثل هذه المهمة . وبالشعر أعنى كل الشعر العظيم .

وعندما أقول «كل الشعر العظيم» أرمى إلى استبعاد وسيلة أخرى من الوسائل التي يمكن اللجو. إنبها في تحديد مهمة الشعر ، فمن المبكن أن نتناول ألوان الشعر لونا بعد لون ، وأن نناقش المهمة الاجتماعية لكل منها بدوره ،ولكن هذه الوسيلة لا توصلنا إلى إجابة للسؤال الشامل: ما هي مهمة الشعر كشعر ، وبودي أن أفرق بين مهمات الشعر العامة والخاصة حتى ندرك مالا يدور الحديث حوله ، نقد يكون للشمر هدف خاص أو معين ، هدف اجباعي واعومقصوده ويتضح هذا الهدف أكثرما يتضح فى أشكال الشعر البدائيـة ، فالأهازيج القديمة استخدمت لخدمة أغراض عملية للغاية ،كدر و الحسد وشفاء الأمناض واسترضاء الجن . واستخدم الشعر في الطقوس الدينية في فترة مبكرة ، وما زلنا نستخدمه إلى الآن بهدف اجماعي معين، حين تردد ترنيمة دبنية . وربما شغلت الملحمة في مراحلها المبحكرة المكان الذي يشغله الآن علم التاريخ ، وذلك قبل أن يصبح دورها مقصور أ

على المتعة الجاعية . وكان الشعر المنظوم من العوامل التى ساعدت المذاكرة مساعدة فعالة قبل استخدام اللغة المكتوبة ، ولا شك في أن خاكرة الشعراء البدائيين والرواة والبحاثة كانت ذاكرة حادة للغاية . أما في المجتمعات الأكثر تقدما كاليونان القدية فنجد أن مهمات الشعر الاجتماعية المعترف بها جلية للغاية . فالدراما الإغريقية تعلورت من الطقوس الدينية ، واستمرت محتفظة بالطابع الطقسى ومرتبطة بالاحتفالات الدينية التقليدية ، كا تطورت القصيدة الغنائية المنسوبة بلى الشاعر الإغريقي بندار (Pindaric ode) بالارتباطأيضاً بمناسبة المجاعية معينة . ومن المقطوع به أن استخدام الشعر هذا الاستخدام الخاص أو المعين ،قد أتاح له من المجال ،ما مكن لبعض ألوانه من بلوغ حد الكال .

وفى الشعر الأكثر حداثة تبقت بعض هذه الأشكال ، كا فى المقرنيات الدينية التى أشرت إليها . ولكن معنى عبارة و الشعر التعليمي عقد عانى بعض التغير . فكامة تعليمي قد تعنى و إيصال معلومات ، أو قد تعنى توجيه و إرشادات خلقية ، أو المعنيين معا . فأشعار ثيرجيل و الفلاحة ، (Vittil's Georgics) مشلا أشعار جيلة للغاية وتبضين معلومات سليمة عن الزراعة .

ولكن يبدو من المستحيل أن مجمع كتاب اليوم بين الشعر الجيد و بين الفلاحة ، فالموضوع ذاته أصبح أكثر تعقيداً بماكان وأميل إلى الناحية العلمية ، واستخدام النثر في معالجته أنسب من استخدام الشعر . كما لاينبغي أن نفعل اليوم مثلما فعل الرومان فنكتب إبحاثاً فلكية وكونية منظومة . وقد حل النتر محل القصيدة التي تهدف أساساً إلى. إيصال معاومات إلى القارى . و بذلك تغير معنى الشعر التعليمي واقتصر بالتدريج على شعر الوعظ الخلقي ، والشعر الذي يحاول أن يقنع القارى • بوجهة نظر معينة هي وجهة نظر الكاتب. ومن ثم فإن من شأن هذا الشعر أن يتضمن الكثير عما يمكن أن نسميه بالنقد الساخر (Satire)؛ و إن كان هذا النقد يتضارب أحيانا مع العنصر المزلى الذي يضع الجد موضع المزل (burlesque) ، و يستهدف أولا إثارة المرح عن طريق. التقليد (Parody) . و بعض قصائد دريدن (Dryden) في القرن السابع عشر نقدية بمعنى أنها ترمى إلى السخرية من الأوضاع التي بهاجها ، وتعليمية لأنها تستهدف إقناع القارىء بوجهة نظر سياسية ودينية معينة، وهي إذ تفعل ذلك تستخدم الطريقة المحازية التي تلبس فيها الحقيقة ثوب الرواية (allegorical) . فالغزال والنميسر (The Hind and the panther) ، وهي مـن أهم

القصائد التي كتبها من هذا القبيل ، تستهدف إقناع القارى، بأن الحق إلى جانب كنيسة إنجلترا . وفي القرن التاسع عشر أوحت الرغبة في الإصلاح الاجماعي والسياسي إلى «شللي» التاسع عشر أوحت الرغبة في الإصلاح الاجماعي والسياسي إلى «شللي» بجانب كبير من شعره .

أما الشعر الدرامى فينفرد اليوم بوظيفة إجتماعية من نوع خاص به . فبينما نجد أن الجانب الأكبر من الشعر يكتب اليوم ليقرأ على حدة ، أو ليتلى على جماعة محدودة من الناس ، ينفرد الشعر الدرامى بمهمة إحداث إنطباع جماعى ومباشر على عدد كبير من الناس اجتمعوا ليرقبوا حدثاً روائياً يمثل على خشبة المسرح . و يختلف الشعر الدرامى عن غيره من ألوان الشعر ، ولسكن حيث أن قواعده الخاصة به هي قواعد الدراما فإن مهمته تندرج تحت مهمة الدراما ككل ، ولست هنا بصدد الحديث عن وظيفة الدراما الاجتماعية .

ويتطلب الحديث عن المهمة الاجتماعية الشعر الفلسني تحليلا وعرضا تاريخيا طويلا، وأظن أنى قد ذكرت من أنواع الشعر ما يتضح معه أن المهمة الخاصة بكل من هذه الأنواع مرتبطة بمهمة أخرى، فهمة الشعر الدرامى ترتبط بمهمة الدراما ككل، ومهمة الشعر التعليمى الذي يستهدف إيصال معلومات ترتبط بمهمة الموضوع الذي يطرقه،

ومهمة الشعر التعليمى الذى ينتمى إلى الفلسفة أو الدين أو السياسة أو الأخلاق بمهمة هذه الموضوعات . ونستطيع أن نتناول بالبحث المهمة الخاصة لكل من هذه الألون الشعرية دون أن نعرض للموضوع الأساسى وهو مهمة الشعر كشعر . إذ أن من المكن أن نستخدم النثر في معالجة كل هذه الموضوعات .

وأود قبل أن استطرد أن استبعد اعتراضا قد يثيره البعض. فبعض الناس يتشككون أحيانا في الشعر الذي يستهدف غرضا من الأغراض، الشعر الذي ينتصر فيه الشاعر لوجهة نظر معينة سواء أكانت اجتماعية أو خلقية أو سياسية أو دينية . وهم أميل إلى وصف مثل هذا الشعر بأنه ليس بشعر على الإطلاق وذلك عندما لا يحبذون الأراء المعينة التي يتضمنها ، كما يحسب بعض الناس أن الشعر الحق هو الشعر الذي يعبر عن وجة نظر يحبذونها . ويتحتم على أن أقول إن استخدام الشاعر عن وقد لشعره في الدفاع عن موقف إجتماعي أو مهاجمته لا يهم في كثير ، وقد يكتسب النظم الردىء استجابة عابرة عندما يعبر الشاعر عن وقف شعبي في تلك اللحظة المهينة ، ولكن الشعر الحق هو ذلك الشعر الذي يعسمد لا للتغير في الرأى فحسبيل لزوال الاهتمام بالمسائل التي استوعبت المتمام الشاعر زوالا تأما . وما ذلك قصيدة ليكرتيس Lucretius

قصيدة عظيمة بالرغم من أن التقدم العلمى قد أثبت فساد أفكاره عن الطبيعة والفلك و بالرغم من أن الخلافات التى حدثت فى القرن السابع عشر لم تعدتعنينافى شىء ،فإننامازلنا نخرج من قصيدة «دريدن» بنفس المتعة الحقة التى نخرج بها من قصيدة عظيمة كتبت فى الماضى، وإن كان يتحتم علينا فى الحاضر أن نعالج موضوعها بالنثر.

وا . كى نصل إلى تحديد المهمة الاجتماعية الأساسية الشعر علينا أولا أن تتلمس مهماته الواضحة المعيان، التى يتحتم عليه قبل كل شىء أداؤها . وأظن أن أول مهمة من مهمات الشعر هى على وجه اليقين إثارة المتعة . وإذا ماسألنى سائل أى نوع من أنواع المتعة يثيرها الشعر؟ لا أملك سوى أن أقول « ذلك النوع من المتعة الذى يثيره الشعر » . والسبب ببساطة هو أن أى إجابة أخرى ستقودنا بعيدا فى مجال الجاليات ، وفى موضوع طبيعة الفن ذانه .

وأظن أن من المتفق عليه أن لدى أى شاعر مجيد ، سواء أكان شاعرا عظيا أو لم يكر شيئا آخر بجانب المتعة ، يهبئا إياه ، إذ لو اقتصر الأس على المتعة لما كانت المتعة ذاتها من أرقى الأنواع . والشعر دأمًا هدف أبعد مدى من الهدف الخاص أو المعين الدى قد يرمى إليه أحيانا ، والذى اتضح من الأمثلة التي سقتها ن ألو انه المختلفة .

فالشعر يحاول دائما ايصال تجربة جديدة ما ، أو إلقاء ضوء جديد على شيء مألوف. أو التعبير عن شيء ما مررنا به ولم نستطع أن نضمه في كلمات ، مما من شأنه أن يغني وعينا ويرهف حساسيتنا . ولكن الفائدة الفردية التي تعود على الإنسان من قراءة الشعر لاتعنينا في هذا البحث ، بقدر مالا يعنينا نوع للتعة التي يخرج بها منه . وأظن أننا جميعاً ندرك نوع التغير الذي يحدثه الشعر في حياتنا ، ذلك التغير الذي هو أبعد مدى من المتعة .

وليس بالشعر على الإطلاق مالايثير في الإنسان هذين الأثرين. وقد ندرك ذلك ولكننا في ذات الوقت نتجاه إغنى عنى أخر بحدثه الشعر فينا بشكل جماعى ، كجتمع . وأعنى بذلك المجتمع في أوسع معانيه ، فأنا أرى أن من الأهمية بمكان أن يكون لكل شعب شعره ، لامن أجل هؤلاء الذين يتمتعون بالشعر ، فنى استطاعتهم أن يتعلموا لغة أجنبية وأن يتمتعوا بشعرها ، بل لأن الشعر في الواقع بحدث تغيرا في المجتمع ككل ، حتى عند أولتك الذين لا يتمتعون بالشعر ، بافيهم في المذين لم يسمعوا حتى بأصماء كبار شعراء أمتهم . وهذا هو مدار البحث هنا .

و يلاحظ أن الشعر يختلف عن غيره من الفنون ، فقيمة الشعر

عند الجنس الذي ينتمي إليه الشاعر ويكتب بلغته لايمكن أن تعادلها بحال قيمته عند غير هـــذا الجنس من الأجناس. ولاشك أن لكل الفنون طابعها الحجلي المتصل بالجنسية ، ويصدق هذا حتى على. الموسيقي والرسم . ولكن بما لاشك فيه أن تذوق هذه الفنون أقل صموبة بالنسبة للأجنى من تذوق الشمر ، وما يصدق على الشمر يصدق على النثر بصورة أقل، فترجمة الكتابات النثرية تفقدها: بعض مغزاها الذي يتضح في لغنها الأصلية ، ولكن ما نفتقده في. القصة المترجمة أقل بكثير عما نفتقده في القصيدة المترجمة أما في ترجمة بعض الأعمال العلمية فتكاد تـكون الخسارة معدومة . ويتضح من تاريخ اللغات الأوروبية أن الشعر أكثر محلية من النثر . نقد استخدمت اللغة اللاتينية في الفلسفة والكهنوت والعلم خلال القرون. الوسطى ، ولم يبطل استخدامها إلا منذ مئات معدودة من السنين. ينيا نجد أن الدافع إلى استخدام اللغة الأصلية للشعوب استخداما أدبيا قد بدأ بالشعر ، ويبدو هذا طبيعيا للغاية إذا أدركنا أن مجال الشعر هو أولا مجال التعبيرعن المشاعر الوجدانية (Feelings)والانفعال (Emotion) وأن للشاعر الوجدانية والانفعالات تقوم على التخصيص ييماً يقوم الفكر على التعميم . والتفكير بلغة أجنبية أيسر بكثير

من ممارسة الوجدان بهسا ، ولذلك كان الشعر أكستر الفنون معاندة في محليته . وقد تسلب شعبا من الشعوب لغته وتسكبتها ، وتفرض عليه في المدارس لغة أخرى ، ولكنك مالم تستطع تعليم الناس مارسة الوجدان باللغة الجديدة ، فشلت في استئصال اللغة الأصلية ، ولن تلبث أن تعاود الظهور في الشعر الذي هو أداة الوجدان .

وقد قلت لتوى «ممارسة الوجدان باللغة الجديدة» وأنا أعنى بذلك شيئا أكثر من مجرد « التعبير عن المشاعر الوجدانية بلغة جديدة » . فالفكرة التى نعبر عنها بلغة أجنبية قد تمكون نفس الفكرة ولكن المشاعر الوجدانية والانفعالات التى نعبر عنها بلغة أجنبية ليست بنغس المشاعر الوجدانية ولا الانفعالات ، ولعل رغبتنا في اكتساب نوع من الشخصية الإضافية تدفعنا إلى تعسلم لغة أجنبية . يسلما يسدعونا حرصنا على الاحتفاظ بشخصيتنا الأصلية إلى عدم إحلال لغة أجنبية محل المتنا الأصلية . ولا يمكن أن نقض على لغة متطورة مالم نقض على الناس الذين يتكلمون هذه اللغة ، وعندما تحل لغة محل أخري ، فهذا يعنى أن لهذه اللغة من المؤايا ما مجعلها تفضل اللغة البدائية ، في إتاحة مجال أوسع والمؤايا ما مجعلها تفضل اللغة البدائية ، في إتاحة مجال أوسع

وأكثر حساسية ، لا للفكر فحسب بل لنكل من الإحساس. والشعور أيضاً.

وهكذا نرى أن اللغة التي يستخدمها الناس ، أي اللغة التي تتداولها كل الطبقات ، هي التي تعبر أصدق تعبير عن الانفعال. والوجدان. فبناء اللغة وأوزانها، ووقعها ومطلحاتها، هي التي تعبر عن شخصية الناس الذين يتخاطبون بها. وعندما أقول إن الشعر يهتم أكثر ما يفعل النثر بالتعبير عن الانفعال والوجدان، لا أعنى بذلك أن الشعر لاينبغي أن يتضمن موضوعا أو معنى فكريا ، ولا أعنى أيضا ان الشعر العظيم لايتضمن من هذا المعنى ، قدرا أكبر من ذلك الذي يحتويه الشعر الأقل قيمة ، ولسكن تتبع هذه النقطة من شأنه أن يقودني بعيدا عن مهمتي الحالية وسأفترض أن من المتفق عليه أن الناس يجدون في الشعر دون غيره من الفنون ، وفي الشعر المكتوب باللغة الأصلية دون غيرها من اللغات، أوعى أنواع التعبير عن أعماق مشاعرهم الوجدانية. ولا يعنى هـذا بالطبع أن يقتصر الشعر على التعبير عن مشاعر وجدانية يلسها كل إنسان ويفهمها ٤. و إلا حصرنا الشعر في نطاق الشعر الشعبي . ويكفينا أنه في ظل شعب متجانس تلتقي المشاءر الوجدانية لأكثرالناس رهافة وتعقيداً مع مشاعر أكثر النماس فجاجة وبساطة ، مثله الاتلتقى مع المشاعر الوجدانية لناس من نفس المستوى يتكلمون لغة غير اللغة . وعسدما تتكون المدنية مدنية حقيقة ، يستطيع الشاعر العظيم أن يوجه شعره للواطنيه في كل مستوى من مستويات التعليم .

وقد نستطيع أن نقول إن واجب الشاعر كشاعر تجاه. شعبه إنما •هو واجب غير مباشر فحسب ، أما واجبه المباشر فتجاه لغته ، واجب المحافظة على هذه اللغة ونشرها وتطويرها . وهو حين يعبر عن مشاعر الناس الوجدانية يغير أيضا من طبيعة هذه المشاعر، إذ يجعلها محسوسة بشكل أوضح ويزيد من وعي الناس بما كانوا يشعزون به فعلاء وبذلك يعلمهم شيئًا ما عن أنفسهم . ولكنه ليس مجرد شخص أكثر وعيا من الآخرين ، بل هو فرد مختلف عن الآخرين ،وعنالشعراءالآخرين أيضاً ، وهو يستطيع أن يشرك قراءه معه بصورة واعية في مشاعر موجدانية جديدة لم يشمروا بها من قبل. وهذا هو الفارق بين كاتب للا يزيد على أن يكون شاذا أو مجنونا وبين الشاعر الأصيل. فقد تكون مشاعر الأول الوجدانية فريدة في نوعها ، ولكن أحداً ما لايستطيع أن يشاركه فيها ، ومن ثم فلا فائدة منها،أما الثاني فيكتشف تشكيلات جديدة للاحساس يتأتى للآخرين اكتسابها. وهو إذ يعبر عن هذه التشكيلات يطور اللغة التي يتكلمها ويغنيها .

وقد قلت ما فيه الكفاية عن الفروق غير الملوسة في المشاعر الوحدانية ما بين شعب وآخر ، تلك الفروق التي تؤكدها اللغات المختلفة و تطورها . ولكن الشعوب لا تعماني التجربة بشكل مختلف وفقا لاختلاف للكان فحسب، وإنما يختلف شكل المعاناة أيضاً باختلاف الأزمنة ، والواقع أن حساسيتنا (Sonsibility) تتغير جامتمر اركا تتغير الدنيامن-ولنا ، فحساسيتنا ليست كحساسيةالصينيين أو الهنود ، وليست أيضاً حساسية أجدادنا منذ مئات السنين، ولاحتى خفس حساسية اباثنا. وعلى كل فنحن ذاتنا لسنا على ماكنا عليه منذ سنة مضت . ولمل هذا أمر واضح ، أما ما لم يتضح تماماً فهو أن هذا بعينه هو السبب الذي لا تملك معه التوقف عن كتابة الشعر . ويفخر أغلب المتعلمين بعظاء الكتاب في لغتهم، وإن لم يقرءوا شيئًا من كتاباتهم ، تماماً كما يفخرون بكل ما يميز بلادهم. ويكتسب قلة من الكتاب شهرة تجعل أسماءهم ترد ما بين الحين والحين في الخطب السياسية . ولكن أغلب الناس لايد ركون أن هذا لا يكني . وأن لفهم ستتدهور ، وستتدهور حضارتهم بأ كلها ما لم يثاروا على إخراج مزيد من الكتاب العظام ، ومن الشعراء العظام خاصة .

وهناك بالطبع نقطة هامة هي أنه ما لم يتوفر لدينا في الحاضر

أدب حى ،انعزلنا بالتالى عن أدينا فى الماضى ، وما لم نسبطع أن نحافظ على الاستمرار، تباعد عنا أدبنا فى الماضى بصورة مطردة ، بحيث يصبع غريبا علينا شأنه فى ذلك شأن أى أدب أجنبى ، إذ أن لفتنا تتغير باطراد، كا تتغير أيضاً طريقتنا فى الحياة من كل الوجوه تحت ضغط التغيرات المادية فى بيئنا . وما لم يتوفر لدنيا قلائل من الرجال مجمعون بين الحساسية الفائقة والقدرة الزائدة على التحكم فى الألفاظ ، ستتدهور قطعا قدرتنا ، لا على التعبير فحسب بل حتى على ممارسة الوجدان ، إلا فى حدود المشاعر الوجدانية الفجة .

ولايهم في كثير إلى كان الشاعر في حياته جهور كبير أم لم يكن له مثل هذا الجهور ولكن من الأهمية بمكان أن يكون له في كل جيل دائرة ولو صغيرة من القراء . غير أن ما قلت سابقاً يوحى بأن أهمية الشاعر إنما في لعصره ، وأن الشعراء الموتى لا يعودون علينا بالفائدة المرجوة مالم يتوفر لدينا في ذات الوقت شعراء أحياء . و بودى أن اؤكد النقطة الأولى التي أثرتها فأقول : إن من شأن الشاعر الذي يجمع حوله بسرعة فائقة جهوراً كبيراً من الناس أن يثير فينا التشكك فهو يجملنا نخشى ألا يكون قد أتى بجديد ، وأن يكون قد اقتصر على إعطاء الجهور ما تعود عليه ، أى ما تلقاه من قبل من الجيل السابق من

الشعراء . ولكن من الأهمية بمكان أن يكون الشاعر في زمنه جمهوره الحق مها ضاقت دائرة هذا الجهور . وينبغي أن توجد دامــــا دائرة من الرواد ، قادرة على تذوق الشعر، مستقلة الرأى ، تسبق زمانها أو تتمتم باستعداد أكبر لا ستيماب الجديد . ولا يعني تطور الثقافه أن يصل كل شخص إلى المقدمة لأن ذلك يعنى ألا يتقدم أحد . وإنما يعنى الاحتفاظ بفئة متقدمة جنبا إلى جنب مع التيار العام من جمهور قراء، لا يتخلف سوى جيل أو ما يقارب ذلك. وستنتقل التغيرات والتطور ات في الحساسية ، التي تظهر بادىء الأمن بين قلائل ، إلى كتاب أكثر شعبية ،وتترك بذلك أثرها التدريجي في اللغة .وعندما تثبت دعائم هذه التطورات يتطاب الأمر خطوة جديدة إلى الأمام . كاأن الكتاب الأحياء هم الذين يبقون الموتى على قيد الحياة . فشاعر مثل شكسبير ترك أثرا عميقاً في اللغة الإنجليزية ، ولم يقتصر تأثيره على جيل الشعراء الذي تلاه مباشرة ، إذ أن لعظام الشعراء نواحي لا تتكشف على التو، وعندما تتكشف للشعراء بعد قرون من الزمان تنزك فيهم تأثيرامباشراء وبذلك يستمر الشعر العظيم في التأثير في اللغة الحية . والواقع أن على الشاعر الإنجليزي أن يدرس استخدام الأافاظ في عصره وأن يقوم بدراسة وافية لأولئك الذين برعوا في استخدام الألفاظ في عصرهم، لأولتك الذين طوروا في أيامهم اللغة وجددوها .

وقد اكتفيت إلى الآن بالإشارة إلى الحد النهائي الذي بنتهي عنده تأثير الشعر في حسباني ، ذلك الحد الذي تحدده كما ينبغي حين نؤكد أن الشعر بحدث في المدئ الطويل اختلافا في لغة الحكلام وفي الحساسية وفى حياة كل أفراد المجتمع ، كل فرد فى الجماعه ، الشعب بأ كله، سواء منه من يقرأ الشمر ويتمتع به ، ومن لا يقرؤه ولا يتمتع به ، أو فى الواقع سواء منه من سمع بكبار شعرائه أم لم يسمع . وتأثير الشعر في مداه البعيد تأثير متشعب وغير مباشر و يكاد يستعصى تتبعه. والوضع أشبه ما يكون بتتبع طائر أو طائرة وهي تطير في سماء صافية ، لو رأيتها وهي قريبة ، وركزت نظرك عليها وهي تبتعد تدريجيا ، استطعت أن تراها وهي على بعد لا يصل إلى مداه بصر شخص لم يتبيعها منذ البداية، ومن ثم لا يستطيع أن يراها إذا ما أشرت إليها . . وهكذا الأس بالنسبة للشعر ، إذا تتبعت تأثيره وهو ينتقل من الذين يتأثرون به تأثراً كبيرا إلى الذين لايقر ون على الاطلاق ، وجدث ذلك التأثير موجودا في كل مكان . وستجد ذلك التأثير حمّا إذا ما كانت الثقافة القومية حية وسليمة ، ففي المجتمع السليم يترك كل جزء من المجتمع أثره في بقية الأجزاء التي تتبادل فيما بينها الفعل ورد الفعل. وهذا ما أعنيه بمهمة

الشعر الاجماعية في أوسع معانيها ، إذ أن الشعر بمدى جودته وحيويته يؤثر في لغة الأمة مكتملة وفي حساسيها .

ولا ينبغي أن نتصور أن الشعرا. يتحكمون تحكما تاماً في اللغة التي نتكلمها ، بل إن الواقع أيضاً أن قيمة الشعر تعتمد على الطريقة التي يستخدم بها الناس اغتهم. فادة الشاعر الذي يتحم عليه استخدامها هي لغته كما يتكلمها الناس من حوله ، وهو يستفيد إذا ما كانت هذه اللغة في تحسن ، ولا يملك سوى أن يبذل أقصى ما يستطيع إذا ما كانت في مرحلة من مراحل التدهور. والشعر يستطيع إلى حد ما أن يصون جمال اللغة ، وأن يبعث هذا الجمال من جديد ، وهو يستطيع عِلْ يَنْبَغَىٰ أَنْ يَسَاعِدُ اللَّغَةَ عَلَى التَّطُورِ بَحِيتَ تَخَدُّم ظُرُوفَ الحياة العصرية المعقدة ومطالبها المتغيرة ، بنفس الدقة والرقة التي خدمت بها مطااب عصر أكثر بساطة . ولكن يتحتم على الشعر الاعتماد على ظروف متعددة خارجة عن دائرة نفوذه ، شأنه في ذلك شأن كل عنصر مفرد من عناصر هذه الشخصية الاجهاعية الغامضة التي نسميها بالثقافة. ويؤدى بى هذا إلى أفكار ذات صبغة عامة تمس الموضوع ، وقد انصب التركيز إلى الآن على مهمة الشعر القومية والمحلية ، ولا أود أن يفهم من كلامي أن مهمة الشعر هي تفريق شعب عن شعب ، إذ أني أعتقد أن أيا من ثقافات الشعوب الأدبية لايمكن أن تزدهر بمعزل عن الأخرى. وما لاشك فيه أن بعض الثقافات في الماضي تطورت في عزلة ، وأنتجت أدبا وفنا وفسكرا عظيما ، وإن كنت لا أستطيم أن أجزم بذلك ، فريما لوتحققنا في الأمر لما وجدناها على مثل هذه العزلة التي نتوهمها لأول وهلة، وعلى كل فالأمر لم يكن كذلك في تاريخ أوروبا . فحضارة اليونان القدعة مدينة لمصر بالكثير ، وللحدود الأسيوية ببعض الشيء ، أما الأثر الذي تركته كل ولاية يونانية في الأخرى بلهجاتها وطباعه المتميزة ، فهو أشبه ما يكون بأثر كل دولة أوربية على الأخرى . ولا يستدل من تاريخ الأدب الأوروبي على استقلال أدب عن بقية الآداب ، بل يستدل منه على أن التبادل كان مستمرا بين مختلف الآداب، وأن الدوافع الخارجية كانت الباعث إلى إحياء كل منها في وقت من الأوقات. وفي الثقافة لايفيد الاستقلال الذابي التام ، ولا أمل في تداول الثقافه إلا بالاتصال بالآخرين. وإذا كان من الخطر فرض عزلة بين الثقافات داخل الوحدة الأوربية ، فليس بأقل خطورة فرض توحيد بين الثقافات يؤدى إلى التطابق. فالتنوع لازم لزوم الوحدة . وتستطيع أن تقول على وجه المثال ان إبحاد لغة عالمية كالإسبرانتو أوكاللغة الانجليزيه الأساسية (المقترحة كلفة عالمية) أمر هام لخدمة أغراض محددة . واو افترضنا أن الاتصال

قام بين الأم على أساس هذه اللغة المصطنعة ، لكان اتصالا أبعد ما يكون عن الكال ، والأحرى أن نقول إنه يصبح إذ ذاك اتصالا كامــــلا من نواحى ، واتصالا منقودا ، ن نواح أخرى ، والشعر يذكرنا باستمرار بالأشياء التي يمكن أن تقال في لغة ولايمكن ترجمتها إلى لغة أخرى والانصال الروحى بين شعب وشعب لا يمكن أن تقوم له قائمة ما لم يتوافر الأفراد الذين يدرسون لغة اجنبية واحدة على الأقل، ويتعمقون في دراستها إلى أقصى ما يمكن أن يتعمق إنسان في دراسة لغة غير لغته ، ويكتسبون بالتالى ، بدرجات متفاوته ، القدرة على ممارسة الوجدان بلغة أخرى كما يمارسون الوجدان بلغتهم الأصلية. ولاتم معرفتنا بشعب آخر ، مالم نضف إلى هذه المعرفة فهم هؤلاء ولأثر د من ابنائه الذين لقوا المشقة في دراسة لغتنا .

ودراسة شعر شعب آخر بالتالى دراسة مفيدة للغاية ، وقد قلت إن للشعر خواص لا يكشف عنها إلا لأبناء اللغة التي كتب بها ، ولكن لهذا الكلام وجها آخر ، وقد اكتشفت وأنا أحاول أن أقرأ بلغة لا أجيدها أن فهم قطعة نثرية يستعصى على ما لم أفهمها على الطريقة التي يتبعها المدرس في المدرسة ، أي ما لم أتأكد من معنى كل كلمة ومن بناء الجملة وقواعدها اللغوية ، وإذ ذاك فقط أستطيع أن

أفكر في القطعة بالإنجليزية . ولكنى اكتشفت أيضا أن القصيدة الشعرية أحيانا توحى إلى بشعور حيوى ومباشر ، شعور لا أستطيع أن أحدده في كلمات ومع ذلك أفعه ، وذلك بالرغم من عجزى عن ترجمة هذه القصيدة ، وبالرغم من أنها محتوى على الكثير من الكلمات الغريبة على ، ومن الجلل التي لا أستطيع تفسيرها . ولا يلبث أن يتضح لى بعد دراسة هذه اللغة المينة دراسة أوفى ، أن هذا الشعور لم يكن وها ، ولم يكن مجرد شيء تصورت وجوده في الشعر بل كان شيئاً موجوداً فعلا ، وهذا يجيز لنا أن نقول إن الإنسان يستطيع من وقت موجوداً فعلا ، وهذا يجيز لنا أن نقول إن الإنسان يستطيع من وقت الشغر أو يحجز التذكرة .

وقد قادنا البحث في وظيفة الشعر الاجتماعية بصورة غير متوقعة إلى موضوع العلاقة بين بلدان محلودة بحدود أوربا ، بلدان نختلف لفاتها وتتصل ثقافاتها . ولا أنتوى هنا بالتأكيد الاستطراد من هذه النقطة إلى مسائل سياسية بحتة ، ولكن بودى لو عنى المهتمون بالمشاكل السياسية ، بالمسائل التي أضعها الآن موضع الاعتبار ، إذ أمها تضفى الطابع الروحى على المشاكل التي ينصرف اهتمام السياسية إلى طابعها المادى . وفي مجالى يهتم الإنسان بالأشياء الحية التي تتطور وفقا

لقواعد النمو الخاصة بها ، قواعد قد لا تكون معقولة ولكن لا بد العقل من أن يتقبلها ، أشياء لانستطيع أن نخطط لها أو نتحكم في تنظيمها مثلها لا نستطيع أن نتحكم في الربح والمطر والفصول .

وإذا كنت أخيراً على حتى في اعتقادى أن للشعر وظيفة اجماعية تمتدحتي تستوعب كل مواطني الشاعر ، سواء أدركوا وجوده أو لم يدركوه ، فإنه ينبني على ذلك بالتالى أن من الأهمية بمكان لكل شعب من شعوب أوروبا أن تستمر بقية الشعوب في إنتاج الشعر . وأنا لا أستطيع أن أقرأ الشعر البرويجي ، ومع ذلك سيتملكني هلم أعمق من مجرد العطف ، لوحدث وأخبرني إنسان ،أن شعرا ما لم يعديكتب باللغة النرويجية . إذ أنني سأعتبر النربج إذ ذاك بؤرة ينتشر منها المرض في القارة بأجمعها ، بداية يستدل منها على أن الشعوب في كل مكان في أوروبا على وشك أن تفقد القدرة على التعبير، وبالتالي على ممارسة المشاعر الوجدانية التي يستشعرها المتمدينون. وقد قيل الحكثير عن تدهور العقيدة الدينية ، ولكن لم يهتم الناس بما فيه الكفاية بتدهور الوجدان الديني . ومشكلة العصر الحديث ليست مشكلة العجز عن تقبل معتقدات تقبلها آباؤنا عن الله والإنسان ، وإنما مشكلة العجز عن مارسة الوجدان الذي مارسه آباؤنا تجاه الله والإنسان. وأنت قد استطيع أن تفهم إلى حد ما ما لم تعد تتقبله من معتقدات ، ولكن عندا يختفى الوجدان الدينى تفقد الكلات التى جاهد الناس ليمبروا بها عن هذا الوجدان معناها . وصحيح أن الوجدان الدينى يتنوع بطبيعة الحال من بلد إلى بلد ومن عصر إلى عصر ، تماما كايحدث بالنسبة الوجدان الفنى ، يتنوع الوجدان حتى عندما بكون الاعتقاد واحداً والعقيدة واحدة ، وهذه ضرورة من ضرورات الحياة ولكن الموت هو ما أخشاه. كما أنه من المكن أيضاً أن يختفى من كل مكان الإحساس بالشعر والمشاعر الوجدانية التى هى مادة الشعر ، وريما يسهل هذا توحيد العالم ، ذلك التوحيد الذي يعتبره بعض الناس غاية في حد ذاته .

الموات الميع الثات

الصوت الأول صوت الشاعر وهو يتحدث إلى خهور، صغيراً لا يتحدث إلى أحد، والثانى صوت الشاعر يتحدث إلى جمهور، صغيراً كان أم كبيرا، أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنظم، صوته لا عند ما يقول ما يستطيع هو شخصياً أن يقول، بل ما يستطيع فحسب أن يقول في حدود شخصية وهمية عناطب أخرى وهمية. والتمييز بين الصوت الأول والثانى، بين الشاعر وهو يتحدث مع نفسه، وبين الشاعر وهو يتحدث إلى غيره من الناس، يثير مسألة التعبير الشعرى. والتمييز بين الشاعر الذى يمن الشاعر الذى الشعرة عديث الشاعر الذى الشعرة عدين الشاعر الذى الشعرة بين الشاعر الذى الذى الشعرة عدين الشاعر الذى الذى يبتكر حديثا تتبادله شخصيات وهمية، يثير مشكلة الغرق بين النظم الدرامى، أو ما يقارب الدرامى، وبين النظم غير الدرامى.

وبودى أن أبادر بإثارة السؤال الذى قـــد يثيره البعض . ألا بحدث أن يكتب شاعر قصيدة موجه إلى إنسان واحد ، أليس شعر الحب أحيانا وسيلة للتفاهم بين شخص وآخر ، بلا أدنى تفكير في جمهور أوسع ؟

وقد يختلف معي حـول هـذه النقطـة شخصان .

فرو برت براوننج (Robert Browning) يصدر حكما غريبا للغاية في قصيدة «كلمة أخرى » (One word more) التي وجهها لزوجته « مسز براوننج » .

ألف رفائيل جيسلا مسن القصائد ألفهـــا وكتبها في مجلد معين مفضض بالقلم ذى الطرف المفضض وفيها عدا ذلك كان يرسم صور المادونا وهذه ليراهــا العالم ، والمجلد لواحدة ومن هذه الواحدة تسألين ؟ وبجيبك قلبك وأنا وأنت نفضل أن نقرأ هذا المجلد ... ألا نفضل ذلك ؟ على أن نعجب بصور المادونة وحاول دانتي مرة أن يرسم ملاكا ليرضى مسسن ؟ وتهمسين بياتريس صمورة حنان دانتي ألا نفضل ذلك ؟ على قراءة جحيم جديد

وأنا أوافق على أن جحيما واحدا يكفي (Inferno)، حتى لوكان هذا الجحيم لدانى ، وربما لا داعى هناك لأن نأسف لأن رفائيل لم يضاعف من صور المادونا ،ولكني لا أملك سوىأن أقول أني لا أشعر بأدنى فضول تجاء قصائد رفائيل وملكك دانتي ، ولنحترم السرية الني تحراها رفائيل حين كتب لشخص واحد ، ودانتي حين رسم لشخصواحد . ونحن نعرف أن أنسيد والسيد: « برو ننج » وجدا متعة في تبادل القصائد لأنها كانا ينشرانها ، ونعرف أيضاً أن روزيتي Rosetti كان يحسب أنه كتب قصائد «منزل الحياة» (The House of life) لشخص واحد، وأنه لم ينفض عنها النراب إلا تحت إلحاح أصدقائه . وأنا لا انكر أن قصيدة ما قد توجه إلى شخص واحد، فهناك القصيدة الى تكتب على شكل رسالة (Epistle): والى لا يقتصر مضمولها على الحب.ولكننا لن نجد أبدا دليلا قاطعا، فلا يمكن أن نأخذ مأخذ اليقين شهادة الشعراء الذين قد تغيب عنهم أغراضهم الحقيقية . ولكني أومن بأن الشاعر الذي يكتب قصيدة حب جيدة يود لو استرق الناس السمع إليها بالرغم من أنه يوجهها إلى شخص واحد. ومن المؤكد أن النَّر هو لغة الحب وأعنى بذلك أنه لغة الاتصال بالمحبوب دون غيرم من الناس .

وبجدر بى بعــد أن استبعدت احتمال توجيه الشـــاعر الحديث

لشخص واحد، كوهم خاطئ ، أن أحاول جعل أصواني الثلاثة مسموعة، وذلك بتتبع أصل ذلك النمييز في عقلي . ومن المحتمل أن يخطر هــذا التمييز على كاتب مثلى ، كتب الشعر عديداً من السنين قبل أن يحاول على الإطلاق الكتابة للمسرح. وقد يكون هناك في عملي المبكر عنصر درامي، كما قرأت في بعض التعليقات، وقد تكون الكتابة المسرح هدفي منذ البداية دون أن أعي ذلك ، وعلى كل فقد وصلت بالتدريج إلى نتيجة هي ، أن عملية الـكتابه للمسرح عملية تختلف عام الاختلاف عن عملية كتابة نظم ليقرأ أو يتلى ، وأن مخصول كل من الممليتين يختلف عن الآخر اختلافا بينا ومنذعشرين سنة كلفت بكت___ابة عرض مسرحي تاريخي (Pageant) بعنوان الصخرة (The Rock) وكان المقصود من وراء هذا العرض جمع تبرعات لبناء كنيسة في منطقة سكنية جديدة . وجاءتني الدعوة في لحظة بدا لى فيها أن موهبتي الشمرية الضئيلة قد استهلكت، ولم يعد لدى ما أقوله . وكان لتكليفي في هذه اللحظة بكتابة شيء ما وتسليمه في موعد محدد، سواء أكان جيداً أم لم يكن، أثر طيب على، أثر أشبه بالهزة المنشطة لبطارية سيارة كادت أن تتوقف. وكانت المهمة محددة أمامي. كان على أن أكتب حوار نثريا لمشهد مبنى على النمط التاريخي وفقا لسيناريو قدم إلى . وكان على ايضاً ان اكتب عدة مقطوعات شعرية ترتيلية للكورس ، ترك لى تحديد مضمونها على أن ترتبط بهدف العرض المسرحي ككل، وعلى أساسأن يشغل كل لاكورس، خشبة المسرح لمدة زمنية معينة . ولم أنتبه وأنا أقوم بالجزء الثاني من مهمتي إلى الصوت الثالث؛ الدرامي ، ولم يتضح لى سوى الصوت الثاني ؛ صوتى وأما أخاطب الجهور أو أخطب في الجهور . ولم أتعلم أن الكتابة بالتكليف غير الكتابة بالإرادة فحسب، بل تعلمت أيضاً أن النظم الذي يوضع على لسان فرد غير ذلك الذي يوضع على لسان جماعة من المرتلين، وانه كليا تعددت الأصوات بين هذه الجماعة كليا تحتم عليك ان تجعل السطور اكثر بساطة في كلماتها ومعانيها . ولم يكن صوت الكورس في « الصخرة » صوتا دراميا ، و بالرغم من أن السطور توزعت بين الشخصيات ، لم تتمتع الشخصيات بالصفة الفردية . كان أفرادها يتحدثون نيابة عنى ، ولا يصدر أى منهم عن شخصية عيزة خاصة به .

ويصور الكورس فيما اعتقد بعض التقدم الدرامي في مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية (Murder in the Cathedral)

و بعنی هذا أنی هدفت لا إلی كتابة سطور لـكورس مجهول ، بل الكورس من نساء «كانتربيرى» أو على وجـه التقريب شغيلة «كانىر بىرى». وكان لابد لى من أن أبذل مجهوداً لأتمثل نفسى غى هانيك النساء بدلا من أن اكتفى بتمثلهن فى نفسى . أما بالنسبة للحوار فقد واجهتني صعوبة تتمثل فيأن المسرحية تعرض الشخصية رئيسية واحدة ، وأن الصراع الدرامي للوجود فيها يدور في عقل هذه الشخصية ، (وكان هذا يشكل نقصا من وجهة نظر تعليمي الدرامي) . ولم يتضح لى الصوت الثالث، الصوت الدرامي إلا حين تصديت لمشكلة عرض شخصيتين أو أكثر في نوع من أنواع الصراع ، مــن سوء التفاهم، أو من محاولة التفاهم بين هذه الشخصيات، التي حاولت أن أتمثل نفسي مع كل منها وأنا أكتب الحوار على لسانها . وقد تذكر أن مسز كلبينز (Mrs Cluppins) شهدت أثناء نظر قضية باردل (Bardell) ضد بيكويك (Pickwik) بأن (الأصوات كانت عالية للغاية ياسيدي ، وأملت نفسها على أذبي ، وقال الشاويش بفز (Bufuz) « فأنت إذن لم تنصتى يامسز كلبينز . ولكنك ممعت الأصوات » .وهـكذا بدأ الصوت الثالث بملى نفسه على أذنى سنة ١٩٣٨ .

وأنا أتصور القارى، وهو يهمس الآن «أنا على ثقة من أنى سمعت كل هذا من قبل » ، وسأسعف ذا كرته بتزويده بالنص ، فى محاضرة ألقيتها منذ ثلاث سنوات بعنوان « الشعر والدراما » ونشرت فيا بعد ، قلت :

« أعتقد أن الإنسان حين يكتب النظم الآخر (أى النظم غير الدرامى ، يكتب بما يتفق مع صوته ، ووقع هذا النظم عندما تقرأه هو المحلك ، إذ تسمع نفسك وأنت تتكام ، ومشكلة الفهم ، مشكلة ماقد يخرج به القارى و لا تمثل هنا أهمية عظمى »

وهناك بعض الخلط في ترتيب الضمائر هنا ، ولسكني أعتقد أن المعنى واضح بمام الوضوح . وفي هذه المرحلة لم ألحظ سوى الفرق بين أن يتكلم الإنسان نيابة عن نفسه، وأن يتكام نيابة عن شخصية وهمية، واستطردت إلى اعتبارات أخرى خاصة بطبيعة الدراما الشعرية، وكنت قد بدأت إذ ذاك أدرك الفرق بين الصوت الأول والصوت الثالث ، ولم أتنبه بعد إلى الصوت الثانى الذي سأتحدث عنه فيا يلى . وأنا أحاول الآن أن أتعمق بعض الشيء في المشكلة ، والذلك أود

أن أتوقف قليلا عند دقائق الصوت الثالث قبل أن أفتقل إلى مناقشة الصوتين الأول والثاني.

قد تضطر في مسرحية منظومة إلى انجاد كلمات لشخصيات تختلف عن بعضها اختلافا بينا في المكانة ، في الطبع ، في التعليم والذكاء. وأنت لاتستطيع أن تتمثل شخصية من الشخصيات وتضع على لسامها كل لا الشعر ، فالشعر ، واعنى اللغة حين تصل في اللحظات الدرامية إلى مرتبة الانفعال، لا بدوأن يتوزع توزيعا كبيرا في حدود ما يسمح به رسم الشخصيات. ولابد وان تعطى كل شخصية السطور الملاعة حين يجيء دورها لتنطق لا بالشعر ٢ لا بمجرد النظم . ولاينبغي ان تترك الشخصيات وهي على خشبة المسرح إحساساً بأنها أداة في يد الشاعر عندما يحل دور الشعر ، ومن ثم فإن الكاتب محدود بأعماق كل شخصية من الشخصيات، و بنوع لا الشعر ، الذي يلائمها بشكل مقنع . ولا بد لهذه السطور من أن تبرر وجودعا بتطويرها للموقف الذي تقال فيه . ولا يكفي أن يتدفق ٥ الشعر ٢ الرائع بشكل طبيعي من شخصية من الشخصيات ، إذ لابد وأن يقنعنا هذا هرالشعر » بأهمنه للحدث ، وبمدى مساعدته على استخراج أقصى الأعماق العاطفية التي عكن استخراجها من اللوقف. وقد اكتشفت أن كاتب

السرح قد يقم فى خطأين ، فهوقد يضع على اسان شخصية من الشخصيات سطورا الا تلائها ، وقد يعهد إلى هذه الشخصية بسطور تفشل رغم تلائها ، فى دفع الحدث إلى الأمام . وفى كتابات بعض صفار كتاب السرح الالبزايشي مقطوعات رائعة من الشعر ، وهى رائعة إلى حد السرح الالبزايشي مقطوعات رائعة من الشعر ، وهى رائعة إلى حد يكول بينها وبين يكفل المسرحية الخاود كأدب ، وغير ملائعة إلى حد يحول بينها وبين أن تصبح من الروائع الدرامية . ومن أشهر الأمثلة على ذلك تلك انتى ترد فى مسرحية مارلو « تامبرلين » (Marlow's Tamburlaine) .

كيف واجه كبار شعراء المسرح سوفوكليس وشكسبير وراسين هذه الصعوبة ؟ وهذه بالطبع مشكلة تواجه كل كتاب القصص الروائى والمسرحيات النثرية التي تتضمن شخصيات يمكن أن توصف بأنها شخصيات حية ولا أستطيع أن أتصور كيف يتأتى لى أن أخلق شخصية حية دون أن أتعاطف معها تعاطفا عميقا . ومن الناحية المثالية ينبنى أن بتعاطف كاتب المسرح مع كل شخصياته، لأنها أقل عدديا من تلك التي يطورها كاتب الرواية ، ولأنه لايتيح لها من الحياة سوى ساعتين، ولكن المكال شيء لا يتأتى تحقيقه ، فقد لا تتطلب عقدة المسرحية سوى عددا عدودا من الشخصيات وقد تتطلب مع ذلك وجود شخصية أو أكثر لا بمناحقيقتها إلا بقدر مساهتها في الحدث. وأنا اتساء ل أحيانا هل من

المبكن خلق شخصية شريرة تماما بشكل واقعى تماما ، شخصية لايشعر بجاهها المؤلف ولا أي إنسان آخر بسوى النفور ؟ ونحن في حاجة إلى مريج من الضعف والفضيلة البطولية ، أو من الضعف والشر الشيطاني النجعل الشخصية مقنعة . وبحيفني (Iago) أكثر ما بخيفني ريتشارد الثالث (Ridreerd 111) . ولست على ثقة من أن بارولس (Parolles) في ﴿ حسن ما ينهي بهاية حسنة ﴾ Parolles) enas well)لا يسبب لى سن الإنزعاج أكثر عما يسببه لى « اياجو » (وأنامتاً كدمن أن Rosamund Vincy في Middlemarch يخيفني أكثر ما بخيفني Goneril أو Regan). وبخيل إلى أن نوعا من الآخذ والعطاء يحدث حين يخلق الكانب شخصية مليئة بالحيوية وقد يضم الكاتب في هذه الشخصية إلى جانب خصائصها الأخرى خاصية من خصائص شخصيته ، بعض القوة أو الضعف ، أو انجاها ما للعنف أو للتردد، بل قد يضع فيها بعض الشذوذ الذي اكتشفه في نفسه ، شيء ما ربما لم يتحقق قط في حياته ، شيء ربما لا يدركه أقرب الناس إليه ، شيء لا يحول دون إضفائه على الشخصية اختلاف في الطبع أو في السن أو حتى في الجنس . وقد يستحيل هذا الشيء البسيط الذي يهبه الكاتب للشخصية من نفسه إلى النواة التي تتطور منها الشخصية .

ومن ناحية أخرى قد تنجح الشخصية الى تثير اهمام الكاتب يمنح من انتزاع قدرات كامنة فى كيانه ، وأنا أومن بأن السكاتب يمنح من نفسه الشخصيات التى يخلقها ، ولسكنى أومن أيضاً بأنه يتأثر بالشخصيات التى يخلقها . ومن السبل أن نضل الطريق إذا ما توغلنا فى متاهات التفكير فى العملية التى تتحول بمقتضاها الشخصية من شخصية خيالية إلى شخصية لها نفس الواقع الذى يتمتع به الناس الذين نعرفهم . وقد نفذت إلى هذه المتاهات الأبرز ما يلقاه كاتب تعود أن يكتب الشعر بصوته ، عندما يضع الشعر على ألسنة شخصيات أن يكتب الشعر بصوته ، عندما يضع الشعر على ألسنة شخصيات الفارق أو بالأحرى الهوة التى تفصل ما بين الكتابة بالصوت الأول والكتابة بالصوت الأول

ومن ناحية أخرى تنضح السمة الميزة للصوت الثالث ، صوت الدراما، إذا ماقارناه بصوت الشاعر في الشعر غير الدرامي الذي يتضمن عنصرا دراميا، وعلى وجه الخصوص بصوت الشاعر في المونولوج الدرامي. قال « براوننج » يخاطب نفسه في لحظة تخلت عنه فيها حاسته التقدية « روبرت براوننج . أنت أيها المؤلف المسرحي » ! كم منا قرأ مسرحية لبراوننج أكثر من مرة وإن كنا قد فعلنا، فهل دفعنا إلى ذلك

توقع المتعة؟ أى شخصية فى مسرخية من مسرحيات براوننج ظلت حية فى نخيلتنا ؟ ومن ناحية أخرى من منا يستطيع أن ينسى (فرا ليبو ليبى (Andrea det Sarta أو (المدريا ديل سارتا Fra lippo lippi أو ذلك الأسقف الآخر الذى أمر بإعداد قبره ، ولمل فى تفوق براوننج فى المونولوج الدرامى ، وفى تخلفه فى الدراما دليل واضح على الفرق جوهرى بين الشكلين ، فهل هناك صوت آخر فاتنى أن أسمعه ، صوت الشاعر لدرامى الذى تزدهر مواهبه الدرامية أكثر ما تزدهر خارج المسرح؟ ولو استحق شعر لغير المسرح أن يوصف بأنه شعر درامى لكان هذا الشعر قطعاشعر براوننج .

وفي السرحية ، كا قلت ، يتوزع ولاء الكاتب ، ولا بدله وأن يتعاطف مع شخصيات لا نتعاطف بعضها مع البعض ، ولا بدله وأن يوزع « الشعر » بقدر مانتسع له الحدود التي تحد كل شخصية مرسومة ، وضرورة نقسيم « الشعر » هذه تنطوى على ضرورة التنوع في أسلوبه وفقاً الشخصية التي يعهد به إليها . ولكل شخصية مسن شخصيات المسرحية حقها على الكاتب ، حقها في أن تأخذ نصيبها من الحديث الشعرى ، وهذه الحقيقة تضطره إلى محلولة استخراج هذه

الشعر من الشخصية بدلا من الملائه عليها، أما في المونولوج الدرامي فلا نجد مثل هذا الحائل. فن المحتمل أن يتمثل الكاتب نفسه في الشخصية بقدر ما يحتمل أن يتمثل الشخصية في نفسه ، إذ ليس هناك ما يحول بينه و بين أن يفعل ذلك ، وألحائل هو ضرورة تمثل نفسه مع شخصية أخرى تجيب الشخصية الأولى . وما نستمم إليه عادة في المونولوج الدرامي هو في الواقع صوت الشاعر وقد لبس مسوح شخصية تاريخية أو شخصية روائية . ولابد لنا وأن تتعرف على شخصيته كفرد أو على الأقل كنبط قبل أن يبدأ في الكلام . ويتملك الشاعر الشخصية التي يتكلم بلسانها كا يفعل براوننج في أغلب الأحيان ، حين يتكلم بلسان شخصية تاريخية كشخصية ليبوليبي (Lippo Lippi) ، أو شخصية روائية معروفة كشخصية «كاليبان» (Caliban) . وفي العاصفة (The Tempest) بجد أن ه كاليبان » ذاته هو الذي يتحدث أما في (Caliban upon Stebes) فالصوت الذي نسمعه هو صوت براوننج ، براوننج وهو يتحدث بصوت مرتفع مسسن خلف « كاليبان » .

وأخاطر هنا بإصدار تعميم قد بكون أوسع مما ينبغي ، وهمذا التعميم هو أن المونولوج الدرامي غير قادر ممال على خلق شخصية من

الشخصيات . إذ أن الشخصية لا تخلق إلا في الحدث ، ولا تكتسب واقعيمها إلا من خلال حدث ، وهو وسيلة الإتصال بين عدد من الشخصيات الوهمية . وليس من سقط القول أن بتساءل ، عندما يوضع المونولوج الدرامي على لسان شخصية تاريخية أو روائية غيرمعروفة للقارى، عن الأصل الذي بني عليه الكاتب الشخصية . وقد اضطر الناس أن يتساءلوا إلى أى حد قصد الكاتب أن يجمل من شخصية أسقف (Blougram) صورة لبكاردينال (Manning) أو غيره من رجال الكنيسة .والشاعر حين يتكلم بصوته ، كما يفعل براوننج ، لا يستطيع أن يهب الحياة لشخصية من الشخصيات ، وهو لا يستطيع إلا أن يقلد شخصية من الشخصيات التي نتعرف عليها . والتقليد ذاته ، ألا يقوم على افتراض معرفتنا بما يقلد، وعلى أساس عدم اكمال عنصر التصديق؟ فلابد لنا وأن ندرك أن المقلد غير المقلد وأنهما شخصان مختلفان ، و إذا ما اختلط الأمر علينا عاماً تحول التقليد إلى تمثل للشخصية. وعندما نستم إلى مسرحية لشكسبير ، لا نستم لشكسبير ذاته وإيما لشخصياته ، وعندما نقرأ مونولوجا دراميا لبراوننج لايتأتى لناأن نفترض أننا نستم لأى صوت عدا صوت براوننج ذاته . ومن المفطوع به إذن أن الصوت الثانى ، صوت الشاعر وهو يخاطب آخرين ، هو الصوت الذى يسود فى المونولوج الدرامى . وقيام الشاعر بدور معين ، وكلامه من خلال قناع ، يقوم على افتراض وجود جمهور ؛ فأى ضرورة تحتم على الإنسان أن يتنكر أو يلبس قناعا إذا كان يتحدث إلى نفسه ؟ والصوت الثانى هو فى الواقع الصوت الذى نسمعه فى وضوح وفى أغلب الأحيان فى الشعر الذى لا يكتب للمسرح وند معه قطعا فى الشعر الذى يستهدف هدفاً إجماعياً واضحاً ، الشعر الذى يرمى إلى التسلية والتعليم ، والذى يقص قصة ، الشعر الذى يمظ أو يبرز موعظه وفى الشعر الساخر الذى هو نوع من أنواع الوعظ ، إذ لا قيمة لقصة بلا جمهور ، ولا لموعظة بلاحشد من الناس .

وصوت الشاعر وهو يخاطب جمهورا، هو الصوت السائد في الملحمة و إن لم يكن الصوت الأوحد فيها ، فنحن نسمع الصوت الدرامي ما بين الحين والحين في كتابات «هومر» ، فنحن نسمع صوت البطل وهويتكام لاصوت «هومر» وهو يخبرنا بما قال البطل ، وليست الكوميديا الآلمية لاصوت «هومر» وهو يخبرنا بما قال البطل ، وليست الكوميديا الآلمية الرجال والنساء يتحدثون إلينا ، ولكن الملحمة هي في أساسها قصة الرجال والنساء يتحدثون إلينا ، ولكن الملحمة هي في أساسها قصة تحمكي لجمهور ، بينها اندراما في أساسها حدث يعرض أمام الجمهور ، ونعود الآن إلى شعر الصوت الأول ، هذا الشعر الذي لا يشكل ونعود الآن إلى شعر الصوت الأول ، هذا الشعر الذي لا يشكل

أساساً محاولة للاتصال بأى كان . وأود أن أوضح أن هذا الشعر ليس بالضرورة ذلك الذي نطلق عليه بصفة عامة إسم الشعر الغنائي .

فتعبير لا غنائى، ذاته ليس تعبيراً مرضياً . فهو يوجه التفكير إلى قصائد مختلفة ابتداء من نصائد كامبيون (Campion) وشكسبير و بيرنز (Burns) إلى كلات آخر الأدوار الغنائية . ولعل تعريف (الغنائية) في قاموس (اكسفورد) يشير إلى استحالة تعريف هذا التعبير بشكل مرض .

غنائية : الآن اسم للقصائد القصيرة ، وهي تنقسم فيا بينها عادة إلى موشحات أو مقطوعات . وتعبر تعبيراً مباشراً عن أفكار الشاعر ومشاعره .

ولكن إلى أى حد ينبغى أن تكون القصيدة قصيرة ؟ والتركيز على قصر القصيدة وعلى انقسامها إلى مقطوعات من الرواسب التى تخلفت فيا يبدو عن الارتباط بين الصوت والموسيقى : ولسكن ليس هناك بالضرورة علاقة بين قصر القصيدة و بين تعبيرها عن أفكار الشاعر ومشاعره ، وكثير من الغنائيات لاتعبر تعبيراً مباشراً عن أفكار الشاعر ومشاعره بينا تعبر قصائد لا يمكن أن توصف بأنها غنائية أو الشاعر ومشاعره بينا تعبر قصائد لا يمكن أن توصف بأنها غنائية أو قصيرة عن هذه الأفكار والمشاعر .

والجزء الأول من تعريف المنائية، أى النصاعلى قصرها وعلى ارتباطها بالموسيقى لا بعنينى فى شىء، و إنما يعنينى الجزء الثانى من التعريف لارتباطه بصوتى الأول ، صوت الشاعر وهو يتحدث إلى نفسه ، أو لا يتحدث إلى أحد، وهو ذلك الجزء الذى ينص على أن القصيدة تعبر تعبيراً مباشراً عن أف كار الشاعر ومشاعره . و بهذا المعنى اعتبر الشاعر الألمانى جو تفريد بن (Gottfried Benn) الشعر الغنائى شعر الصوت الأول ، وذلك فى محاضرة شيقة ألقاها تحت عنوان مشاكل الشعر الغنائى . وأنا على ثقة من أنه يدرج تحت هذا الباب قصائد مثل الشعر الغنائى . وأنا على ثقة من أنه يدرج تحت هذا الباب قصائد مثل مرثيات ريلكه (Rilko'e Duinese Elegies) ومن ثم فأنا أفضل أن استخدم تعبير الشعر التأملى ، حيث يستخدم هو تعبير الشعر الفنائى .

ويتساءل « السيد بن » في محاضرته عما يبدأ به كاتب مثل هذه القصيدة التي لاتوجه إلى أحد ، ويقول : إن هناك أولا جنينا كامنا أو نطفة خالقة ، وهناك من جهة أخرى اللغة أو منابع الكلمات تحت إمهة الشاعر . وهو يتمخص عن شيء لابد وأن يجد له الكلمات التي تشكله ، ولكنه لا يعرف هذه الكلمات حتى يجدها ، ولا يستطيع أن يتعرف على هذه النطفة حتى يشكلها في الكلمات الملائمة و بالترتبب

الملائم. وعند إيجاد هذه الكلات يختفي الشيء الذي وجدت من أجله وتحل القصيدة محله. وأنت تبدأ من شيء لايبلغ من التحديد مبلغ الانفعال بالمعنى المعروف ، وهو بالطبع ليس بالفكرة وإنما هو إذا استخدمنا سطرين من بيدوس (Beddoes) في معنى يختلف عن المعنى الذي قيلت من أجله :

نبضة من الحياة تضج بالطفولة بلا جسد في الدجى تصيح بصوت ضفدعة ، « على أى صورة أكون »؟

وأنا أتفق مع « جوتفريد بن» وأود أن أنجاوز الحد الذي وقف عنده . إذا لم تكن القصيدة قصيدة تعليمية أو سردية ، وإذا لم تستهدف أى غرض اجهاعى آخر ، انشغل الشاعر كلية بمحاولة التعبير عن هذا الدافع الغامض مستخدما فى ذلك كل مصادره من الحكامات ، وكل مايرتبط بهذه الكلمات من دلالات تاريخية ومن تضمينات وموسيقى . وهو لايعرف مايريد أن يقول حتى يفرغ من قوله ، وهو لايهتم أثناء المحاولة بتفهيم الآخرين أى شىء كان ، إذ لايهتم فى هذه المرحلة بالآخرين على الإطلاق ، وإنما ينصرف اهتمامه إلى إيجاد الكلمات الصحيحة ، أو على الأقل أبعد الكلمات عن الحطأ .

وما دام يستمم إلى هذه الكلمات ويفهمها لا يهمه في شيء أن يستمع إليها أحد أو يفهمها . وهو يرزح تحت عب، لابد وأن يتخلص منه ليتوصل إلى الراحة ، أو بمعنى آخر يتملكه مارد ، مارد يشعر تجاهه بأنه مساوب القوى ، إذ يبدو حين يظهر أول ما يظهر بلا وجه بلا اسم بلا معالم ، والـكلمات والقصيدة التي يصبعها ليست سوى تعويذة لهـذا المارد . ومن جديد أكرز في كلمات أخـرى ، يبذل. الشاعر كل هذا المجهود لينفث عن اضطراب حاد يعانيه ، لا ليوصل معانيه إلى أي إنسان ، وعندما تنتظم الكلات في الترتيب الصحيح ، أو فيها يتقبله كخير ترتيب، يتأتى للشاعر أن يمــر بلحظة نضوب ، لحظة استكانة ، وغفران ، لحظة أقرب ماتكون إلى الفناء ، لحظة يعجز الإنسان عن وصفها . و إذ ذاك يستطيع أن يقول للقصيدة « إذهبي عني، أوجـدى لنفسك مكانا في كتاب ، ولا تتوقعي مني أن أهم بك بعد الآن.» .

ولا أظن أن من المكن أن نتبع علاقة القصيدة بأصولها تتبعاً الوضح من ذلك . وتستطيع أن تقرأ مقالات بول قاليرى Paul Valery أوضح من ذلك . وتستطيع أن تقرأ مقالات بول قاليرى واظب على دراسة علية الخلق في عقله أكثر بما فعل أي شاعر آخر . ولكنك ستنأى تدريجيا عن القصيدة دون أن تصل إلى أى

مقصد آخر ، إذا ما حاولت أن تشرح هذه القصيدة بالاعتماد على ما قد يقوله الشاعر أو ما قد يؤدى إليه البيحث التاريخي ، سوا. استخدمت في ذلك أدوات عالم النفس أم لم تستخدمها . فن شأن محاولة شرح القصيدة بردها إلى أصولها أن تحرف الاهمام عن القصيدة ذاتها، وأن توجهه إلى شيء آخر غيرها، إلى شيء، إذ تشكل في كلمات يفهمها الناقد وقراؤه ، انقطعت صلته بالقصيدة وعجز عن إلقاء أى ضوء عليها . ولا تظن أنى أحاول أن أجدل عملية خلق القصيدة تبدو أكثر غوضاً مما هي عليه . وما قصدت إلا أن أبين أن الجهد الأول للشاعر ينبغي أن ينصرف إلى محاولة تحقيق الوضوح لنفسه، محاولة التأكد من أن القصيدة مي النتاج الطبيعي للعملية التي صاحبها. وأكثر انواع الغموض تخبطاً مي تلك التي يخرج بها الشاعر الذي عجز عن التعبير عن نفسه لنفسه ، ونكتشف أنفه أنواع الغموض عندما يحاول الشاعر أن يقنع نفسه أن لديه ما يقال وليس لديه ما يقال .

وتحريا للبساطة تحدثت عن الأصوات الشلاثة للشعر وكأنما استخدام واحد منها يستبعد استخدام الصوتين الآخرين ، كما لوكان الشاعرف قصيدة معينة بحادث إما نفيه وإما الآخرين ، وكما لوكنا

لانسم الصوتين الأول والثاني في الشعر الدرامي الجيــــــد م وهذه هي في الواقع النتيجة التي خرج بها ١ السيد بن ٢ ، والتي قادنه إليها فيها يبدو مناقشاته . فهو يتمكلم كما لوكان شعر الصوت الأول، الذي يعتبره من مبتكرات عصرنا، مختلف تمام الاختلاف عن الشعر الذي يوجه إلى مستمعين . أما أنا فأعتقد أننا غالبه ما نجد الأصوات الثلاثة معا ، الأول والثاني في الشعر غير الدرامي ، والأول والثانى والثالث في الشعر الدرامي . وبالرغم من أني قد قلت أن كانب القصيدة قد يكتبها في أول الأمر بلا تفكير في المستمعين ،غير إنه لن يلبث أن يرغب في معرفة تأثير هذه القصيدة التي أرضته على المستمعين . وهناك أولا هذه الدائرة المحدودة من الأصدقاء التي قد يرذب في الاسماع إلى نقدها للقصيدة قبل أن يعتبرها: منتهية ، وقد تـكون مساعدة الأصدقاء مجدية للغاية ، فقد يقترح أحدهم كلمة أو جملة عجز الكاتب عن إبجادها ، وإن كانت أقصى. مساعدة يمكن أن يقدمها هي أن يقول ، « هذا الجزء لايصلح بالمرة » وبذلك يؤكد شكا مكبوتا في أعماق الشاعر . ولكن تفكيري لاينحصر في هذه الفئة المحدودة التي يعتز الكانب برأيها بم و إنما انا أفكر في دائرة أوسم ، دائرة مجهولة من الجاهير، ناس

لا يعنى اسم الشاعر بالنسبة لهم سوى ما تعنيه القصيدة التي خبور غير فرغوا من قرابها . ويبدولى أن في وصول القصيدة إلى جمهور غير معلوم ، وفيا عسى أن يخرج به منها ، استنفاذ لعملية ابتدأت في عزلة و بلا تفكير في الجمهور ،استنفاذ لمدة الحل بالنسبة للقصيدة ، لأن هذه المرحلة تشهد الانفصال النهائي بين القصيدة والكاتب ولندع الكاتب بيستر يح في سلام عند هذه النقطة .

وأظن أننا قد قلنا مافيه الكفاية عن القصيدة التي هي أساسا قصيدة من قصائد الصوت الأول. وأغلب ظني اننا نستمع إلى أكثر من صوت في كل قصيدة سواء كانت تقوم على التأمل الذاتي أم كانت ملحمة أو مسرحية . وفد يخرج الكاتب ببلاغة رائعة إذا امتنع كليه عن الحديث إلى نفسه ، ولكنه إن فعل ، لا يخرج قط بالشعر ، ومتعة استراق السمع إلى كلمات لا توجه إلينا هي جانب من للتعة التي نخرج بها من الشعر العظيم . ولوجاءت القصيدة من أجل الكاتب فحسب لجاءت في لغة خاصة ومجهولة ، والقصيدة على التي هي قصيدة بالنسبة لكاتبها فقط ليست بقصيدة على المراما الشعرية ، صوت كل شخصية أولا ، وهو صوت فردى تنفرد به الشعرية ، صوت كل شخصية أولا ، وهو صوت فردى تنفرد به

عن كل من عداها ، حتى نستطيع أن نقول أن كلمة ما من كلماتها لا يمكن أن تصدر عن سواها . وقد يحدث بين الحين والحين ، وحين لانتوقع ذلك ، أن نسمع صوت الكاتب وقد توحد مع صوت الشخصية ، وهما يقولان مما شيئا يلائم الشخصية و يمكن فى ذات الوقت أن يصدر عن الكاتب ، و إن كانت الكلمات لا تحمل نفس المعنى تماما لكليهما . وهذا شى و يختلف تمام الاختلاف عن الكلام من بطن الشخصية ، ذلك الكلام الذي يحيلها إلى مجرد أداة تردد أفكار الشاعر ومشاعره .

في الند وفي الند وفي الند

أليست الصدمة الدائمة والدهشة التى تصيبنا عندما نستمع إلى هذه السطور المستهلكة دليلا على أن شكسبير وما كبث ينطقان نفس الكمات ، و إن كانت لاتحمل لكل منهما نفس المعنى ؟ وهناك أخير ا هذه السطور التى نجدها في مسرحيات لكاتب من أعظم كتاب المسرح ، والتى نسمع فيها صوتا ، لاهو بصوت الشخصية ولاصوت الكاتب ، صوت لاشخصى .

Ripeness is all

Simply the thing I am
Shall make me live
مجرد الشيء الذي هو أنا
سيجملني أحيا

وأود أن أرجع الآن لحظة إلى ﴿ جو تفريد بن ﴾ و ادته النفسية المجهولة أو بالأحرى الأخطبوط او الملاك الذي يصارعه الشاعر ، وأعتقد أن هناك فرقا معينا بين الألوان الثلاثة من الشعر ، تلك الألوان التي ترتبط بها اصواتي الثلاثة ، ففي القصيدة التي يسيطر عليها الصوت الأول، صوت الشاعر وهو بحادث نفسه، نجد أن « المادة النفسية » تخاق شكلها الخاص بها، ونجد أن هذا الشكل لايلائم إلى حدما سوى هذه القصيدة للعينة دون غيرها. وقد يؤدى القول بأن المادة قادرة على خلق أو إملاء الشكل الخاص بها إلى نوع من التضليل ، فالواقع ان الشكل والمادة يتطوران معا وفي ذات الوقت ، إذ أن الشكل يؤثر في المادة في كل مرحلة من المراحل ، وربما كان دور المادة ينحصر في أن تكرر كلا حاول الكاتب أن يملي عليها ترتيبا لا يلاعها. و هذا لا يصلح لا يصلح ، وفي النهاية يصبح الشكل والمادة شيئًا واحداً . أما في شعر الصوت الثاني والثالث فنجد أن الشكل قد محدد وأن خطوطه الأولى بمكن أن ترسم منذ البداية مهما عانت من تغير فيما بعد. فإذا ما اخترت أن أروى قصة أو أكتب نقدا ساخرا أو أعظ أو أهجو فلا بدوأن يسبق ذلك شيء ما ، أدرك وجوده كمايدرك وجوده الآخرون . وإذا ما بدأت في كتابه مسرحية بدأت بعامل الاختيار ، أختيار موقف انفعالي معين ينطوى على شخصيات وعقده، ويمكن أن أكتب بالنثر الخطوط العامة وإن اختلفت هذه الخطوط فيما بعد نتيجة لتطور الشخصيات. ومن المحتمل طبعاً أن تجيء كتابة المسرحية نتيجة لضغط مادة نفسية مجهولة توجه الشاعر ليروى هذه القصة المعينة ، وليطور هذا للوقف المعين . إلا أن الإطار الذي اختار الكاتب أن يكتب في نطاقه ، قد يثير، متى تم اختياره،مادة نفسية أخرى ، وإذ ذاك تخرج إلى حيز الوجود سطور من الشعر غير مدفوعة بالدافع الأصلى ، بل بدافع ثانوى يحرك اللاشعور . والمهم أن تسود الأصوات في النهاية نغمة تآلف، لأن القصيدة الحقة لا تقتصر كما قلت على صوت واحد .

ولا بد وأن القارىء يتسائل عما أرمى إليه من وراء هذه الملاحظات ، هل أرهقت نفسى لأنسج نسيجا بارعاً لا جدوى من ورائه ؟ والواقع أنى حاولت أن أتحدث إلى قارىء الشعر لا إلى نفسى

كما قد يحسب البعض . والأمل يراودني في أن يجد قاريء الشعر بعض المتمة في تطبيق آراني على الشعر الذي يقرأه. هل تستطيع أن عيرً بين الأصوات الثلاثة في الشعر الذي تقرأه أو تنصت إليه أو تستمع له في للسرح؟ وإذا ما شكوت من غموض شاعر ما ، أو مما قد يبدو تجاهلا لكوأنت القارىء، أو من توجيه الشاعر الحديث إلى دائرة محدودة من أنباعه يغلقها دونك ، فاذكر أن جهده قدانصرف إلى التعبير بكلمات عن شيء لا يتأتى التعبير عنه بغير هذه الطريقة ، وبالتالي إلى التعبير عنه بلغة قد تستحق منك عناء تعلمها . وإذا ما احتججت بأن الشاعر يميل إلى الخطابة ، وأنه يوجه لك الحديث كما لوكنت في اجتماع عام فحاول أن تنصت إلى الاحظات التي لا يتحدث فيها إليك ، و إنما يسمح لك فيها فحسب أن تسترق السمع إليه ، وقد يكون هذ الشاعر دریدن (Dryden) أو بوب (Pope) أو بيرون (Byron) . وإذا ما استمعت إلى مسرحية بالنطم فخذها أولا على أنها لمجردالتسلية ،وعلى أساس أن كل شخصية تتحدث بلسانها وفقاً لتلك الدرجة من الواقعية التي يضفيها عليها الكاتب، وقد تتبين الأصــوات الأخرى أيضًا ، إذا لم تجهد نفسك في تبينها ، وإذا كانت المسرحية مسرحية عظيمة. إذ أن عمل شاعر مسرحى عظيم كشكسبير إنما هو عالم بأكله . وكل شخصية تتكلم بلسانها ، ولكن ما من شاعر آخر يتأتى له أن يجد لها هذه الكانت لتنطق بها ، وإذا ما بحثت عن شكسبير فلن تجده سوى في الشخصيات التي خلقها ، فالعنصر المشترك بين هذه الشخصيات جيعا هو أن إنسانا ما غير شكسبير لم يكن ليستطيع خلق أي منها ، وعالم الشاعر المسرحى العظيم عالم يظهر فيه الخالق في كل مكان ، ويختفى في كل مكان ،

الشعب والدراما

عندما أراجع إنتاجى النقدى في الثلاثين عاما الماضية ، يدهشني إصرارى على العودة بانتظام إلى الدراما ، سواء بنقدمعاصرى شكسبير أو ببحث إمكانيات المستقبل . ولعل الناس قد ضاقوا بسماعى اتحدث عن هذا الموضوع ،غير أنى اكتشفت أنى إن كنت قد عرضت الفكرة بأشكال مختلفة طيلة حياتى ، فلا أن أرائى كانت تتعدل ونتجدد بازدياد خبرتى، ومن ثم ألجأتنى الضرورة إلى التوقف عند كل مرحلة من مراحل خبرتى، ومن ثم ألجأتنى الضرورة إلى التوقف عند كل مرحلة من مراحل خبرتى، ومن ثم ألجأتنى الضرورة إلى التوقف عند كل مرحلة من مراحل خبرتى، ومن ثم ألجأتنى الفرورة إلى التوقف عند كل مرحلة من مراحل خبرتى، ومن ثم ألجأتنى الفرورة إلى التوقف عند كل مرحلة من مراحل خبرتى، ومن ثم ألجأتنى الفرورة إلى التوقف عند كل مرحلة من مراحل

وقد أدركت أسباب رغبتى فى كتابة الدراما الشعرية بالذات ، ورغبتى فى أن أراها تستعيد المكانة اللائقة بها ، وأنا أنعلم بالتدريج المجديد عن مشاكلها ، وأنا اكتشف بالتدريج الشروط التى ينبغى أن تتوفر فيها إذا ما أرادت أن تبرر وجودها . وعندما أعرض لهذه المشاكل ولهذه الشروط، ستتضح للآخرين قدرة الدراما الشعرية من المشاكل ولهذه الشروط، ستتضح للآخرين قدرة الدراما الشرية ، وسيتضح عدمها ، على أن تقدم للمتفرج ما لا تستطيعه الدراما النثرية ، وسيتضح للمم أيضا بم تنفرد عنها بشيء .

إذ أنى افترض أولا أن الشعر لا لزوم له إذا كان لمجرد الزينة ، وإذا اقتصر دوره على امتاع المتفرج الذواقة بالاستماع إلى الشعر إلى جانب مشاهدة المسرحية . فالشعر لابد وأن يبرر وجوده دراميا ، ولا يقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صيغ في شكل درامى . وينبغى بناء على ذلك ألا نكتب بالنظم مسرحية يلائمها ،ن الناحية المدرامية النشر . وينبنى عليه أيضا ضرورة انصراف المشاهدين ، والحدث الدرامي يستوعب اهتمامهم ، والموقف بين الشخصيات يثير النفعالهم إلى المسرحية انصراف كليا ، بحيث لا يشعروا باداة التعبير شعوراً مكتملا .

والنثر على خشبة المسرح والنظم على السواء ليسا سوى وسيلة الى غاية، وليس الفرق بينهما شاسعاً كما نتوهم. وفي المسرحيات النثرية الى كتب لها أن تعيش، والتي ما زلنا نقرأها بعد أجيال ونقدمها على خشبة المسرح نجد أن النثر الذي يردد على لسان الشخصيات بعيد بعد الشعر عن لفة السكلام العادية بألفاظها وبوقعها وبإعرابها، بتخبطها في البحث عن السكلام العادية بألفاظها وبوقعها وبإعرابها، بتخبطها في البحث عن السكلام العادية وهذ الذئر أعيدت كتابته عدة مهات التي تسودها و بجملها غير المسكمة وهذ النثر أعيدت كتابته عدة مهات شأنه في ذلك شأن الشعر. وربما كان « كونجريف» (Congrevo)

و «برناردشو» خير كتاب الأسلوب النثرى في الدراما ، وذلك إذا ما استبعدنا شكسبير ومعاصر يه من « الاليزابيثين» الذين مزجوا النثر بالشعر في نفس المسرحية .

ورغم الاختلاف المكبير بين شخصيات كونجريف و برنارد شو فإن حديث كل منهما يحمل الوقع الذى لايمكن أن نخطى و ذاتيته والذى هو الطابع الميز النثر ، ذلك الطابع الذي لانتبينه الا في حديث أقدر المتحدثين. ولعلنا سممنا مراراً عن قصة شخصية موليير الني أبدت دهشتها عندما قيل لها في المسرحية أنها تتكلم النثر ، ولكن شخصية لا موليير » كانت على حق ، وكان خالقها على خطأ ، فالشخصية لم تكن تتكلم النثر ، كانت تتحدث فحسب . و بودى أن أرسم فاصلا ثلاثياً يفصل النثر عن النظم عن لفة الكلام العادية التي تكون في العادة تحت مستوى النظم أو النثر ، و اذا نظرت إلى الأمر من هذه العادة تحت مستوى النظم أو النثر ، و اذا نظرت إلى الأمر من هذه الوجهة اتضح الك أن النثر على خشبة المسرح قد يكون مصطنعاً شأنه الوجهة اتضح الك أن النثر على خشبة المسرح قد يكون مليعياً كالنثر .

وحين يستمع مشاهد رهيف الحس إلى نثر جيد فى مسرحية ، يدرك أنه بإزاء لغة خير من لغة الكلام العادية ، ولكنه لا يعتبرها لغة مختلفة عن اللغة التي يتكلمها ، لأن من شأن الشعور بهدا

الاختلاف أن يفرض حائلا بينه و بين الشخصيات على خشبة السرح. أمابالنسبة للمسرحية المنظومة ، فكثيرا ما يقبل الناس عليها ومعهم هذا الشعور بالاختلاف. والأمر يدعو إلى الأسف إنا ما أثار النظم نفورهم ويدعو إلى الأسف أيضا إذا ما أثار اعجابهم ، إذا كان معنى ذلك أنهم قد أعدوا أنفسهم للاستمتاع بالمسرحية على حدة ، و بلغة المسرحية على حدة ، كا لو كانا شيئين منفصلين . إذ ينبغى أن يترك الأسلوب ووقع حدة ، كا لو كانا شيئين منفصلين . إذ ينبغى أن يترك الأسلوب ووقع الكلام ، سواء أكان هذا السكلام نثرا أم نظماً ، أثراً غير شعورى في مجموعه .

ويترتب على دلك ضرورة تجنب مزج النثر بالشعر في المسرحية الواحدة لأن من شأن النقلة من هذا إلى ذلك أن تصدم المشاهد وهو يدرك أداة التعبير إدراكا واعيا . وقد يكون لهذه النقلة ١٠ يبررها إذا ما قصد الكاتب من ورائها إحداث مثل هده الصدمة وهو ينقل المشاهد من مستوى من مستويات الواقع إلى مستوى عداه .

ولا أحسب أن من شأن مثل هذه النقله أن تصدم الجهور الأليزاييني الذي تقبل النظم بنفس اليسر الذي تقبل به الشعر ، والذي وجد من الطبيعي أن تتحدث الشخصيات العادية بالنثر بينها تتحدث الشخصيات العادية بالنثر بينها تتحدث الشخصيات العادية بالنثر التي تعلوها في المرتبة بالنظم . ومع ذلك فقد استخدم

شكسبير مقطوعات نثريه في مسرحياته ترمى إلى إحداث تأثير فني على أساس المقابلة بين ضدين ، وهو تأثير لا يفقد جدته أبداً حين يتحقق ، والقرع على البوابة في مسرحية ما كبث مثل من الأمثال التي تتوارد على ذهن الإنسان واستخدام النثر والنظم على التوالى في مشهد بن مشهد من مسرحية هنرى الرابع يرمى ، فيا يبدو لى ، إلى إبراز المفارقة المبنية على التقابل بين عالمين ، عالم السياسة العليا ، وعالم الحياة العادية . والمشاهد النثرية في كل من الجزء الأول والثانى تنطوى على تعليق ساخر على مطامع رؤساء الجاعات .

وعلى كل فإن المصاعب التى تتعرض لها الدراما الشعرية اليوم تدعونى إلى الاعتقاد بان من الواجب تجنب استخدام النثر إلا فيا ندر، وأن من الواجب أيضاً اختيار ذلك الشكل من النظم الذي يتسعلكل ما نريد أن نقول ، نإذا ما وجدنا موقفاً لا يمكن تتبعه بالنظم فهذا لا يعنى إلا جود ذلك النوع من النظم الذى اخترناه ، وإذا وجدنا مشاهد تستعصى على النظم ، فلابد لنا إما أن نطور نثرنا ، وإما أن تتجنب تقديم هذه المشاهد . إذ علينا أن نعود جهورنا على النظم إلى حد بتوقف معه عن الشعور بوجوده . واقحام حوار بالنثر على المسرحية من شأنه أن يصرف اهمام الجهور عن المسرحية ذاتها إلى أداة التعبير من شأنه أن يصرف اهمام الجهور عن المسرحية ذاتها إلى أداة التعبير

فيها . ولكن إذا تطلب الأمر أن يتسع نظمنا حتى يستوعب كل ماينبغي أن يقال ، فهذا يمني أنه لن يكون طيلة الوقت «شعراً» . وهو لن يتحول إلى «شعر » إلا حين يبلغ الموقف الدرامي درجة التأزم التي تجعل من النطق « بالشعر » أمرا طبيعياً ، إذ أن الشعر إد ذاك هـــو اللغة الوحيدة على وجه الإطلاق القادرة على التعبير عن الانفعالات .

ولابد للقصيدة الطويلة أن تتطرق بلا لغو إلى الحياة العادية ، وأن تحلق عالياً بلا مفالاة حتى تتجنب إثارة الملل. وتتضاعف أهمية هذه الحقيقة بالنسبة للمسرحية إذا ماكانت مسرحية معاصرة.

ونحن نستخدم النظم في المشاهد العادية ، لا لنتجنب تنبيه المتفرج إلى الانتقال من النظم إلى النثر فحسب ، بل لكي يترك النظم أيضاً وقعه في المتفرج دون أن يدرك هذا الوقع إدراكا واعيا ولماكان المشهد الافتتاحي في هماملت، معروفا المجميع فقد اخترته لأدلل به على هذه النقطة ، ويعتبر هذا المشهد من أجمل المشاهد الافتتاحية قاطبة من حيث البنيان .

وعندما نرى هذا المشهد على خشبة المسرح لا نلحظ قط التلون الكبير في أسلوبه ، فلا شيء هناك زائد عن الحاجة ، ولا سطر من

الشعرلاتبرره الجتمية الدرامية. والأثنان والعشرون سطرًا الأولى تتألف من أبسط الكلمات ومن تعبيرات ساذجة للفايه وقد عمل شكسبير في المسرح طويلاً، وكتب عديداً من المسرحيات قبل أن يصل إلى المرتبة التي يستطيع معها كتابة هذه السطور الاثنين والعشرين وولانجد شيئًا ما في أعماله السابقة على • ثل هذه البساطة والثقة في التعبير . وفي الحديث النفسي لشخصية فالكون بريدج (Faulcon - Bridge) وفي الملك جون (King John) ، بدأ شكسبير طور النظم العامي في آنجاه الهة الحديث اليومية ، واستمر في تطويره على لسان المربية في «روميو وجولييت » . وكان عليه أن بخطو خطوة أوسع وهـنـو ينقل هذا الأنجاه من الحديث النفسي إلى لغة الحوار بحيث يتضح في الإجابات القصيرة . وما من كاتب يستطيع أن يتحكم في النظم الدرامي ما لم يتوصل إلى كـتابة مثل هـذه السطور الشفافة التي كتبها شكسبير، هذه السطور التي تجعل إدراكك الشعوري ينصرف لا إلا الشعر بل إلى معنى الشعر . ويخيل الى أنك لو أستمعت « لهاملت به للمرة الأولى دون أن تعرف شيئًا عن المسرحية لما خطر في بالك أن تسأل أهو شعر أم نظم هذا الذي تستمع اليه . ولهذا النظم تأثير علينا غير تأثير الشعر ، غير أننا لانشعر في تلك اللحظة المعينة بذلك الاختلاف، تستوعب اهمامنا الليلة ذات الصقيع، والضباط الذين يحرسون شرفة الحصن، ونذير بالحدث المروع، وأنا لا أنسكر أن هناك مجالاً لموقف، تنتج منه المتعه جزئيا عن الاستاع لشعر جميل، ولكن على أساس أن يضغى الكاتب على هذا الشعر حتمية درامية في هذا المجال، و بعد أن نشاهد المسرحية عدة مهات و بعد أن نقرأها في الفترة بين هذه العروض المسرحية، نبدأ بالطبع في تحليل الوسائل في الفترة بين هذه العروض المسرحية، نبدأ بالطبع في تحليل الوسائل التي اعتمد عليها الكاتب في هذا المشهد خلق التأثير الذي. ولكن إذا جاء تأثيره علينا تأثيراً مباشراً ، كان من شأن هذا التأثير أن يحرف أدرا كناالشعوري عن أداة التعبير.

ويستدل من هذا المشهد على أن النظم ليس مجرد شيء شكلي ولا أداة من أدوات الزينة ويستدل منه أيضا أن تأثير النظم علينا ينبغى أن يكون تأثيرا لاشعوريا . ولاأظن أن هذا التأثير مقصور على «أولئك الذين يحبون الشعر » بل هو يمتد إلى أولئك الذين يذهبون إلى السرح ايشاهدوا مسرحية فحسب ، و بأولئك الذي هلا يحبون الشعر » أعنى أولئك الذين لا يجلسون إلى ديوان من الشعر بغية التمتع مه ، وإلى أولئك ينبغى أن يمتد تأثير المسرحية المنظومة ، بل إن أولئك يكونون أولئك يكونون

الجمهور الذي ينبغي أن ينصرف إليه اهتمام كاتب مثل هذه المسرحية.

و بودى أن أتوقف هنا لأتحدث قليلا عن المسرحية التي نطلق عليها صفة (الشاعرية) و إن كانت مكتوبة بالنثر . وتشكل مسرحيات . الاسينج » (John Millington Synge) حالة خاصة نوعا ما إذانها مبنية على تعبيرات ريفية لناس حديثهم شاعرى بطبعه ، شاعرى في صوره وفي وقعه ، بل اعتقد حتى أن الشاعر قد استخدم بعض التعبيرات التي سمعها تدور على لسان الريفيين في إيرلندا . ولغة «سينج» لغة لا يمكن استخدامها إلا في مسرحيات تمثل هؤلاء الناس. وربما استطعنا أن نصل إلى نتائج أعم من مسرحيات « ماترلينك » (Maeterlink)، تلك المسرحيات التي أعجبت بها في صباى إعجابا شديدا ، والتي نادرا ماأقرأها الآن. والمشكلة هنا ليستمشكلة لغة بل مشكلة موضوع ، فالمسرحيات محدودة في موضوعها ، وأقل ما يقال في شخصياتها أنها غير واضحة المعالم. ولا أنكر أن المسرحيات تحتوي على عنصر شاعرى ، ولكن لابد لكاتب النثر لكى بحقق الشاعربة من أن يكون شاعريا بصفة دائمة ، ما من شأنه أن يجعل المجال الذي يتحرك فيه محدودا للفاية . ولأن مسرحيات لا سينج ، تدور حول

شخصيات تتحدث مثيلاتها في الحياة بالشعر ، فقد استطاع أن ينطقها بالشعر وأن يبقى عليها واقعيتها في ذات الوقت ، وإن لم يتمتع الناثو الذي يكتب الدراما الشاعرية بمثل هذه الميزة ، اضطر إلى الإسراف في الشاعرية ، وتحد الدراما الشاعرية المنظومة ، فالعرف الشاعري، بكثير من تلك التي تحد المسرحية المنظومة ، فالعرف الشاعري، أو العرف الذي يحدد مدى صلاحية الموضوع للمعالجة الشاعرية يحدد المسرحية النثرية بحذود ضيقة للغاية ، بينما نستطيع أن يستخدم النظم الدرامي حقا في التعبير عن الأشياء الدارجة كا فعل شكسبير .

أما حالة ييتس (Yeata) فتختلف اختلافا كليا عن حالة هماترلينك هوسينج ، واعتقد أن من شأن دراسة تطوره ككاتب أن توضح مدي الشوط الذي قطعه ، ومدي النصر الذي حققه في مسرحياته الأخيرة ، وقد كتب في الفترة الأولى مسرحيات بالنظم تدور حول موضوعات اتفق العرف على ملامتها للنظم ، ولكنه كتبها بأوزان تشكل نوعا من الحديث لايلام سوي ملوك وملكات الأساطير ، وإن كانت تلك الأوزان تنبض حتى في هدف المرحلة المبكرة بالوقع الذاتي « اييتس » . و همسرحيات

الراقصين » (Plays for Dancers) الى كتبها في الموخلة المتوسطة من مراحل تطوره مسرحيات جميلة للغاية ، ولحكنها لاتحل أى مشكلة من مشاكل كاتب النظم المسرحى ، فهى لاتعدو أن تحكون مسرحيات بالنثر تتخللها فترات هامة من النظم . ولم يحل هرييتس ، مشكلة الحديث بالنظم إلا في مسرحيته الأخيرة « المطهر » (Purgatory) . وحين فعل اضطر كل من حذا حذوه إلى الاعتراف بالجيل .

وسأخاطر الآن بإبداء بعض الملاحظات المبنية على خبرتى الخاصة من شأن هذاأن يؤدي بى إلى الحديث عما أردت أن أحققه فى مسرحياتى وعن فشلى فى تحقيق كل ما أردت، وعن نجاحى الجزئى فى هذا الاتجاه، ويدفعنى إلى ذاك اعتقاد بأن من شأن تسجيل اكتشافات المجرب فى مجال جديد أن يفيد أولئك الذين يقتفون أثره، والذين قد يسبقونه يوما ما فى الطريق.

وكان أول اكتشاف هام توصلت إليه هو أن على الكانب الذي عقق أمضى سنوات عديدة يكتب ألوان الشعر الأخرى، والذي حقق بعض النجاح في هذا الجال ، أن يقبل على كتابة المسرحية المنظومة بعقلية تختلف عن تلك التي مارس بها عمله السابق. فالإنسان حين

يكتب ألوان الشعر الأخرى يكتب بما يتفق مع صوته الشخصى ، ووقع ما تكتب، عندما تقرأه بصوت مرتفع ،هو الحك ، فأنت تستمع لنفسك وأنت تتكلم . ومسألة ايصال المعنى أو ما عسى أن يخرج به القارىء مسألة لا تمثل هنا أهمية قصوى ، فإذا ما أعجبت بقصيدتك فليس أمامك سوى أن تأمل فى أن يعجب بها القراء فيا يعد . وتستطيع القصيدة أن تنتظر بعض الشيء ، وتكفى فى هذه المرحلة موافقة بعض النقاد العاطفين أو المتعقلين ، وعلى القراء في المستقبل أن يقطعوا أكثر من نصف الطريق ليلتقوا بالشاعر .

أما في المسرح فلابد من ايصال المعنى مباشرة . فأنت ترمى إلى أن تكتب نظاء لالصوتك أنت ، بللأصوات أخرى، وأنت لا تمرف لمن تكون هذه الأصوات ، وأنت ترمى إلى أن تحدث بهذه السطور من النظم تأثيراً مباشراً على جهور غير معروف لك وغير متأهب القائك . وهذا التأثير ينقله إلى الجهور ممثلون لا تعرفهم ، يوجههم مخرج لا تعرفه . ولا تتوقع من الجهور المجهول أن يبدى أى تسامح نجاه الشاعر . والشاعر لا يستطيع أن يكتب مسرحية للمعجبين به فحسب ، لأولئك الذين يعرفون عمله غير الدرامى والذين على استعداد أن يتقبلوا بصدر رحب أى عمل يضع عليه اسمه . ولا بدله أن يأخذ في بصدر رحب أى عمل يضع عليه اسمه . ولا بدله أن يأخذ في

الاعتبار وهو يكتب هذا الجمهور الذى لا يعرف شيئًا عن مجاحه السابق قبل أن يخاطر بالكتابة للمسرح ، ولا يهتم فى شى و بذلك النجاح ، ومن ثم يكتشف الإنسان أن لا مجال هنا الكثير بما يريد أن يقوم به وأن كل سطر بكتبه لابد وأن يقيم وفقًا لقانون جديد ، قانون اللياقة الدرامية .

وعندما كتبت « جريمة قتل فالكاتدرائية» Cathedral متمت كبتدى، بميزة الكتابة عن موضوع معترف به كوضوع ملائم للنظم . إذ أن المعتقد بصفة عامة أن المسرحيات الشعرية ينبغى أن تعالج موضوعات مستمدة من الأساطير، أومستمدة من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر إلى الحد الذي لا يتطلب الاعتراف من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر إلى الحد الذي لا يتطلب الاعتراف بالشخصيات ، كشخصيات حية ، مما يتبح لها أن تتكلم بالنظم والملابس التاريخية المتعددة الألوان تساعد الناس على تقبل النظم . وقد ممتعت علاوة على ذلك بميزة أخرى ، إذعرضت مسرحيتي على نوع معين من الشاهدين ، ذلك النوع الجاد الذي يتردد على المهرجانات الدينية والذي يهيى و نفسه لضرورة تحمل الشعر كشر لا بد منه ، وإن كنت أشك في أن المشاهدين قدهيأوا أنفسهم بما فيه الكفاية ، لتلقي ما تلقوه في تلك المناسبة . وعلى كل فقد كانت مسرحيتي مسرحية دينية ،

والجهور الذى يتردد على مسرحية دينية فى مهرجان دينى يروض نفسه على تحمل المال حتى يرضى عن نفسه ، ويشعر بأنه قام بما يستحق التقدير . وهكذا كان الطريق ممهدا أمامى فى « جربمة قتل فى السكاتدرائية » .

ولم اكتشف أن مسرحية لاجريمة قتل في الكاتدرائية » لم تحل أى مشكلة عامة وأنها تمثل طريقا اسدوداً بالنسبة إلى ، إلا عندما بدأت في التفكير في مسرحيتي التالية. فلم تكن مشكلة اللغة التي آثارتها هذه المسرحية مشكلة عامة بل مشكلة خاصة بها بالذات ، ولم اضطر لحسن الحظ إلى استخدام تعبيرات القرن الثاني عشر ، فلم يكن من شأن هذه التعبيرات أن تفهم . وكان على أن أرجع بجمهوري إلى فترة تاريخية معينة ومن ثم لم استطع أن استخدم أسلوبا شبيها بأسلوب الحديث المعاصر كما يحدث في المسرحيات الفرنسية الحديثة التي تستمد قصه ما وشخصياتها من الدراما الاغريقية ، ولم استطع أيضا أن استخدم الألفاظ القديمة التي لم تعد تستخدم ع لأن دذا القدم منشأنه أولا أن يوحى يفترة تاريخية غير ناك التي أريدها ، ولأنى أردت ثانياً أن أوضح للجمهور المغزى المعاصر للموقف التاريخي ، ومن تم تحتم على أن أجمل الأساوب محايدًا لا يلتزم بالماضي ولا بالحاضر. ولم

أدرك في هذه المرحلة سوى ضرورة واحدة بالنسبة للنظم ، ضرورة تجنب ترجيم صدى شكسبير. وكنت اعتقد في ذلك الحين أن فشل شهراء القرن التاسع عشر في السكتابة للسيرح يرجع. إلى قصور في اللغة الدرامية لا في التكنيك المسرحي. وأن سبب هذا القصور هو اقتصار هذه اللغة اقتصارا تاما على استخدام الشعر الحر Blank verse اللذى فقد نتيجة لاستهلاكه في الشمر غير. الدرامي تلك المرونة التي لا يستطيع الشعر بدونها أن يوحى بوقع الحديث المادى . وكان أن ذأى ذلك الوقع الرتيب للشعر الحر عن وقع الحديث اليومى المعاصر نَامَا كَبِيرِ ، ولذلك انخدت نظم (Evevyman) لى مثلا أحذو حذوه على أمل أن استفيد بما قديكون في وقعه من غرابة . وكان مما ساعد على تمييز هذا النظم عن نظم القرن التاسم عشر تجنب الاغراق في التفعيلات واستخدام تجنيس الأحرف في بدء الكلمات المتتابعة ، و اللجوء إن القافية ما بين الحين والحين بصورة غير متوقعة .

وقيمة الحوار في لا جريمة قتل في السكاندرائية على في رأبي قيمة سلبية ، فهو قد نجح في نجنب ما ينبغي تجنبه ، ولسكنه لم يحقق أي حدة إيجابية . وهو إن كان قد نجح في حل مشكلة الحديث فقد حلها بالنسبة لهذه المسرحية فحسب ، وحلها حلا مؤقتاً ، إذ لم يوجهني

إلى نوع النظم الذى يمكن استخدامه فى نوع آخر من أنواع السرحيات وتبقت ادى إذن شكلتان بلاحل ، مشكلة التعبيرات ومشكلة الأوزان الشير بة التي تصلح للاستخدام فى أى مسرحية قد ارغب فى كتابتها .

وأدركت بعد ذلك تدريجيا الأسباب التي دفعتني إلى الاعتماد على و الكورس ، أعمادا أساسياً في هذه للسرحية . وكان لهذا الاعماد حببان تبرها الظروف ، يتمثل أولهما في الحدود الضيقة التي حدت الحدث الرئيسي في المسرحية ، سواء من ناحية الحقائق التاريخية أو من خاحية المادة التي ابتكرتها . فهناك رجل يعود إلى البيت وهو يتوقع أن يقِتل، ويقتل فعلا. وأردت أن أركز على الموت والاستشهاد، ولم أرم إلى مضاعفة عدد الشخصيات أو إلى التأريخ لسياسة القرن الثاني عشر . وكان من شأن تقديم كورس من النساء المنفعلات اللاتي يعكبس بانفعالمن مغزى الحدث ، أن يساعد مساعدة فعالة . أما السبب الثاني فيرجع إلى أن كتابة نظم «الكورس» أسهل بكثيرعلى المكانب المتدىء من كتابة الحوار . وكنت على ثقة من قدر في على الكتابة «الكورس» وربما استطاعت صيحات النسوة أن تغطي بعض الشيء على الضعف الدرامي . وقد قوى استخدام الكورس من المسرحية ، وغطى على خظ الضمن في التكنيك الميوجي ومن ثم قررب أن استخدمه

فى مسرحيتى التالية على أن أربطه بالمسرحية بصورة أوثق بحيث يصبح جزءاً لايتجزأ منها .

وأردت أيضاأن اكتشف في مسرحيتي الثانية امكانية الاستفناء عن الغثر استغناء تاما . إذ لم يتأت لى أن أكتب المقطوعتين النثريتين. في « جريمة قتل في المكاندرائية » بالنظم ولو فعلت مستخدما نفس أساوب الحسوار المنظوم لتسبب ذلك في إزعاج الجهور إذ يدرك استخدام النظم ادراكا شعوريا . ولا يمكن أن يتقبل ، حتى من يتردد على الكنيسة باستمرار ، موعظة بالنظم ، ولا يمكن أن يستجيب لها أحد كموعظة على الإطلاق . أما في الخطاب الذي يوجهه الفرسان إلى الجهور فقد تعمدت أن استخدم النثر لإحــدات أثر معين في هذا الجمور ، هزة توقظه من حالة الرضاعن النفس ـ فهام الفرسان المفروض أن يعيشوا في القرن الشاني عشر يتحدثون إلى الجهور الدى يعيش في القرن العشرين بلغة هذا القرن. وهي خدعة فنية قد تنجح في مسرحية واحدة ، ولـكن لا جدوي من ورامها في مسرحية أخرى . وربما كنت قد تأثرت فيها على قدر على « بسانت جون » (St. Joan) .

ولا أريد أن الرك هنا الطباعا بأبى اربد أن استبعد من الشعر الدرامي هذه الأشياء الثلاثة : الموضوعات التاريخية أو الأسطورية ،

والكورس، والشعر الحر التقليدي. ولا أود أن أضم قواعد مؤداها أن الشخصيات الملاعة والمواقف الملاعة هي تلك المستمدة من الحياة المعاصرة ، أو أن أقرر أن المسرحية المنظومة يجب أن تقوم على الحوار فحسب أو أن من الضرورة بمكان النوصل إلى نظم جديد تماما . وإنما أنا اتتبع طريق الأكتشاف الذي سار فيه كاتب واحد فقط، هو أنا . وإذا تهيأ للدراما الشعرية أن تعاود احتلال مكانها فلا بدلها وأن تدخل في منافسة صريحة مع الدراما النثرية . والناس كا قلت مهيثون اللاسماع للنظم من بين شفاة الشخصيات التي تلبس ملابس تاريخية ، ولا بدلهم من أن يهيئوا للاستماع له من شفاة ناس يلبسون كما نلبس ويعيشون في بيوت مثل بيوتنا ، ويستخدمون التليفونات والسيارات وأجبزة الراديو . والجمهور مهيأ لتقبل الشعر من « الكورس » ، لأن هذا نوع من تلاوة الشعر يزيد من قدر الجهور التمتع به، والجهورا و ذلك النوع منه الذي يتردد على مسرحية منظومة لأنها منظومة ، يتوقع من الشمر أن يجيء في أوزأن فقدت كل شبه بالكلام العامي ، ومهمتناهي مهمة إعادة الشغر إلى العالم الذي يعيش فيه جمهور المشاهدين ، والذي يعود اليه بعد أن يترك المسرح ، وليست مهمتنا بمهمة نقل الجمهور إلى عالم خيالي لا يشابه في شيء عالمه، ولا إلى عالم غير واقعى يتحمل فيه الإنسان الشعر على مضض . وما نأمل في تحقيقه هو أن يستطيع جيل من كتاب المسرح ، متسلحاً بخبرتنا ، أن يجعل المتفرج يتقبل الشعر بحيث يقول لنفسه لحظة يدرك أنه يستمع إلى شعر « أنا بدورى أستطيع أن أتحدث بالشعر » . و إذ ذاك لن ننتقل إلى عالم مصطنع ، بل سيشرق النور على عالمنا المهل الكنتيب و تغير معالم وجه .

ولذلك صمت على اختيار فكرة مستمدة من الحياة المعاصرة في روايتي التالية و.جاءت مسرحية «اجتاع شيل الأسرة» (The Family عرقه التاليقية التصميم، وانصرفت أثناء كتابة السرحية إلى الاهتهام بمشكلة النظم ، كيفية التوصل إلى أوزان تقارب أوزان الحديث المعاصر ، بحيث تأتى المقاطع المشددة في المسكان الطبيعي الذي نصعها فيه عندما ننطق بمثل هذه العبارة في مثل هذه المناسبة ، وما زلت إلى اليوم استخدم ما توصات إليه إذ ذاك ، سطر يختلف طوله ، وبختلف فيه عدد المقاطع ويحتوى على فاصل واحد ، وثلاث مقاطع مشدة ، وقد يأتى الفاصل والمقاطع المشددة في أمكنة مختلفة حتى تسكاد تتوزع في أي مكان من السطر ، وقد تأتى المقاطع خفيفة ، ولا قاعدة هناك أو قد تنفصل تماما بعضها عن البعض بمقاطع خفيفة ، ولا قاعدة هناك سوى ضرورة مجيء مقطع مشدد إلى جانب القاصل من جة ، ومجيء سوى ضرورة مجيء مقطع مشدد إلى جانب القاصل من جة ، ومجيء

مقطعين مشددين منجهة أخرى . ويتضح لى حين أعاود التفكير في هذه للسرحية أن أنصراف اهتامي إلى النظم قد أنقص من اهتامي بالعقدة والشخصية . ور ١٤ كنت قدخطوت بعض الخطوات تجاه الاستغناء عن ﴿ الْكُورِسِ ﴾ ، غير أن الحيلة التي لجأت إليه التمثيل العائلة بأربعة من الشخصيات الو غيرة ، كل بدوره الفردي حينا ، و كجماعة حينا آخر ، تبدو لى حيلة غير مرضية . فن الصعب على الممثل أن ينتقل هذا الانتقال المباشر من دوره الفردى الميز عالمه الشخصية إلى مجرد فرد في الكورس ولمل هذا الانتقال من الصموبة بحيث يستحيل تحقيقه . هذا من جهة ومن جهة أخرى بدت لى هذه الحيلة مجرد حيلة لايمكن تطبيقها ، حتى لو نجحت ، في غير هذه المسرحية . وقد استخدمت علاوة على ذلك حيلة الغنائي الثنائي في مقطوعتين ، وجاءت سطور هاتين المقطوعتين سطورا قصيرة لا تحتوى إلا على مقطعين مشددين ، مما كان من شأبه أن يضاعف اختلافها عن بقية الحوار . ويمكن أن نقول إن الشعر في هاتين القطوعتين « أعلى من مسترى الشــــخصية » بحيث يتحم تقديم المتكلم وهو في حالة شبيهة بالغيبو به ليتأتى له أن ينطق به. ومع ذلك فهذا الشعر أيضاً بعيد عن حتمية الحدث بحيث بمكنَّ أن ينطق به أي إنسان، وهو أشبه ما يكون بمقطع في أو را من الأوبرات. والمتفرج الدى يتمتع بمثل هذا الشعر يتحمل تعطيل الحدث في سبيل التمتع بفاننازيا (faniasia) شعرية ، والواقع أن صلة هانين للقطوعتين بالحدث أضعف من صلة لا الكورس ، بالحدث في مسرحية و جريمة قتل في الكاتدرائية » .

وقد لاحظت أن شكسبير في مسرحياته الناضعة حين يقدم ما قد يبدو كسطر شاعرى فعسب، لا يعطل هذا السطر من الحلث أبداً ولا يخرج قط عن الشخصية ، بل إن ما يحدث هو العكس، يقوى السطر من الحدث ومن الشخصية وكثيراً ما يردد هما كبث ، وهو يتكلم،

في الند وفي الند وفي الند

وعندما يتكلم عطيل وهو يواجه ليلا، حماه الغاضب وأصدقاءه ينطق بهذا السطر الجيل.

اغدوا سيوفكم اللامعة وإلا أصداها الندى

ولا نشعر قطأن سطوراً جميلة من الشعر طرأت على فكر الشكسبير» وأراد أن يقحمها على النص بطريقة ما ، ولا أنه لجأ إلى الشعر ليملأ فراغاً تخلف عن نضوب إلهامه الدراس . ورغم أن السطور تثير

دهشتنا فعى تتلاء مع الشخصية أو بالأحرى تضطرنا إلى تغيير فكرتنا عن الشخصية بحيث تصبح متلاعة معها . والسطور التي ينطق بها ماكبث تكشف عن مدى الانهاك الذى يعانيه رجل ضعيف أجبرته زوجته على تحقيق رغباته غير الملحة ومطامحها ، رجل نقد الدافع على الاستمرار بعد موت هذه الزوجة .

والسطرالذي ينطق به «عطيل» يمبر عن السخرية والعزة والجسارة التي لا حد لها ، وهو يذكرنا تذكرة عابرة بتلك الساعة من الليل التي يقم فيها المشهد . ولا يستطيع غير الشعر أن يصنع هذا . ولكنه شعر درامي ،أى أنه لا يعطل الموقف اللرامي بل يعمقه . ولا تقتصر أوجه النقص في مسرحية « اجتماع شمل العائلة » على هذا الجانب من الشعر الذي يلفت النظر إلى أنه شعر أكثر بما ينبغي له أن يقمل ، والذي لا مبرر من الناحية الدرامية لوجوده . فهناك وجهان آخران من أوجه النقص يخيل إلى أنهما أكثر خطورة والوجه الأول هو أن عرض الموقف استوعب من الزمن المحدد والوجه الأول هو أن عرض الموقف استوعب من الزمن المحدد المحدد المسرحي وقتا أطول بما ينبغي ، بحيث لم أثرك لنفسي الوقت التطوير . وقد كتبت ما يمكن اعتباره عامة « فصلا أولا» جيدا ،

ولكنه كان « فصلا أولا » طويلا للفاية . وتندما يرتفع الستار للمرة الثانية يتوقع جمهور المشاهدين حدوث شيء ما ، وله كل الحق في مثل هذا التوقع . ولكنه بدلا من أن يجد ما يتوقع يجد محاولة جديدة لاستكشاف الإطار العام للأحداث أو يجد بالأحرى ما كان ينبغي أن يمطى له في الفصل الأول ، إذا كان لابد هناك من اعطائه . وتمثل بداية الفصل الثاني في هذه المسرحية مشكلة من أصعب المشاكل بالنسبة للمخرج وللمثليث ، إذ يتشتت اهتمام المتفرجين . وبعد ذلك ، بعد ما لا بد وأن يبدو للمتفرج كإعداد لا نهاية له ، تأتى النهاية مبتورة ، وهو رغم كل شيء غير مستمد لها . وكان هذا خطأ أوليا في البناء .

وكان الفشل في تكييف القصة الأغريقية مع الموقف المعاصر هو أفدح الأخطاء جميعاً . وكان ينبغي على أن اختار بين أمرين ، إما التمسك تمسكا أوثق بقصة اسكليس (Aeschylus) وإما التصرف في الأسطورة بمزيد من الحرية . ولمل أوضح دليل على ذلك هو ظهور تلك الشخوص السيئة الطالع « الآلة المنتقمات » ذلك هو ظهور تلك الشخوص التي ينبغي حذفها في المستقبل ، على أن يكون مفهوما أنها تظهر لبعض الشخصيات ولا تظهر الجدهور

وقد جربنا كل طريقة ممكنة لتقديمها ، وضعناها على خشبة المسرح مه و بدت أشبه بضيوف غير مرغوب فيهم ضاوا طريقهم إلى حفيلة تنكرية . وأخفيناها وراء ستار شفاف ، وبدا المنظر وكأنه منظر مستمد من فيلم من أفلام « والت ديزي » ، وأظهرناها في العتمة وبدت أشبة بادغال خارج النافذة ، ورأيت تجارب أخرى ، رأيتها تسير عبر الحديقة ، وتقتحم المسرح كفريق من لاعبي الكرة حين يجرى إلى الملمب ، ولم أرها قط في وضع واحد ملائم ، ولم تنجع فط في أن تكون آلهة إغريقية أو أشباحا حديثة . وفي فشل هذه الشخوص دئيل على انفشل في تكييف القديم مع الجديد .

ولعل الدليل القاطع على هذا الفشل هو أننا نخرج من المسرحية موزعى الفكر ، لا نعرف أهى تراجيديا الأم أم خلاص الإبن ، إذ لا يترابط الموقفان معاً . وبما يؤكد لى انعدام هذا الترابط استحواذ الأم الآن على كل مشاعرى ؛ فهى تبدو لى اليوم وكأنها الشخصية الوحيدة الحية المكتملة فى المسرحية ، وذلك إذا ما استثنينا سائق السيارة . أما بطلى فيبدو لى اليوم متحذلقاً إلى حد لا يطاق .

وقد أحرزت الآن بعض التقدم فتعلمت كيف أكتب الفصل الأول . وأحرزت تقدما آخر لا أشك في إحرازي له ، استطعت

التوصل إلى شكل من أشكال النظم يخدم كل أغراضي دون حاجة إلى اللجوء إلى النبر، نظم مكنى من الانتقال من الحديث الانفعالي إلى الحوار العادى انتقالا ممهدا غير متقطع . ولابد وأنك فهمت من ننقدى لمسرحية اجماع لا شمل العائلة ٢ الأخطاء التي حاولت أن المحاشاها في « حفلة الكوكتيل » (Cocktail Party) . بدأت باستبماد « الكورس » والأشباح ، واتجهت إلى الأساطير الإغريقية الاختيار فكرى ، ولكني صمت على أن تكون هذه الفكرة نقطة البدء فحسب ، وعلى إخفاء أصــولها اخفاء جيد بحيث بتعذر على الناس أن يتعرفوا على هذه الأصول حتى أردهم أنا إليها . وقد نجحت يني ذلك على أقل تقدير، فما من أحد من معارفي (ولا من نفساد (Euripides) ليوربيديس (Alcestia) لعرف على (Alcestia) كمصدر لقصتى . والواقع أنني اضطررت إلى الدخول في شرح تفصيلي لأقنع هؤلاء الذين يعرفون عقدة تلك المسرحية معرفة جيدة بأصل مسرحيتي. غير أن هؤلاء الذين أزعجهم السلوك الصاخب لضيني المجهول ، وعاداته التي تبدو غير معقولة ، وجدوا بعض العزاء حين لفت نظرهم إلى سلوك هيراكلس (Heracles) في مسرحية الا يوربيديس » .

ومن جهة أخرى فرصت على نفسى قانون التقشف محيث أنجنب الشعر الذى لا يصمد لاختبار الحتمية الدرامية ، وأحرزت فى ذلك الصدد نجاحاً كبيراً إلى حد قد يفتح باب التساؤل عما إذا كان فى المسرحية « شر » على الإطلاق . وحاولت أخيراً أن أتذكر أن شيئاً ما ينبغى أن بحدث فى المسرحية ما بين الحين والحين ، وأن على أن أبتى جهور المشاهدين فى حالة توقع دائم لأن يحدث شى وعند ما يحدث هذا الشى و يأتى مختلفاً بعض الاختلاف عما جعات الجمهور بتوقع ، ولكنه لا يختلف كل الاختلاف عما جعات الجمهور بتوقع ، ولكنه لا يختلف كل الاختلاف .

ولم أصل بعد إلى نهاية البحث عن اخطأنى فى هذه المسرحية عولكنى أرجو وأتوقع أن أجدمزيدا من الأخطاء التى لم أدركها بعد . وأقول أرجو لأن الرغبة فى كتابة شىء يبرأ من نقائص العمل السابق تشكل دافعاً قوياً ومفيداً للفاية، وذلك بالرغم من أن الإنسان لا يستطيع أن يسكر رنفس النجاح ، ومن ثم لابد وأن يجد شيئاً مختلفاً يقوم به على لو كان هذا الشىء أقل شعبية وأنا أعرف أن الفصل الأخير من مسرحيتي يسكاد يفلت من الإنهام بأنه ليس فصلا أخيرا بل مجرد خاتمة (Epilogue) ، إن كان قد أفلت فعلا من هذا الإنهام وانا مصمم على ان اقوم ، إن استطعت ، بشىء مختلف فى هذه الإنهام

الصدد . وأنا أومن أن مرحلة جديد قد تتلو المرحلة الطويلة التي ينصرف فيها الشاعر إلى تعليم نفسه الكتابة للمسرح والتي تتطلب منه ان يفرض نظاماً على شعره ، أو أن ينحو منحى التقشف ليطوعه لاحتياجات السرح ،وأن الشاعر في تلك للرحلة الجديدة يستطيع إذا ما أصبح التكنيك المسرحي جزءاً من طبيعته،أن يسخو في استخدامه «الشعر» وأن يتصرف كما بريد في الحديث العامي الدارج وأنا أبي هذا الاعتقاد على تطور شكسبير وعلى دراسة لغته في مسرحياته الآخيرة . وقد دفعني إلى تنكريس هذا الوقت الطويل لفحص مسرحياتى حافع أفضل في اعتقادي من دافع الأنانية، فلو تهيأت لنا دراماً شعرية، المكان من المرجح أن تنهيأ على أيدى شعراء يتعلمون كيف يكتبون المبسرح ، لا على أيدى كتاب مسرح مهرة يتعلمون كيف يكتبون الشمر . والأمل في أن يتعلم بعض الشعراء كتابة مسرحيات ، .ومسرحیات جیدة ، قد بکون مجرد أمل ، ولکنه أمل معقول فی اعتقادى. ولمكن من غير المحتمل على الإطلاق أن يتعلم مؤلف مسرحي ناثر كتابة شعر جيد . ولا يجدالشاعر في ظل الظروف الحالية غرصته الأولى للكتابة للمسرح إلابعد أن يكون لنفسه شهرة ككاثب لألوان أخرى من النظم، وسيظل الحال على ذلك حتى يعترف جمهور أوسم بالسرحية النظومة كصدر التسلية . ومن ثم فقد أردت أن أدون

سجلا للمصاعب التي واجمها، وللأخطاء التي وقعت فيها ولأوجه الضعف التي حاولت التغلب عليها .

وسأحاول قبل أن اختم كلامي أن أرسم لك ؛ ولو في خطوط عريضة ،المثل الأعلى الذي ينبغي للدراما الشعرية أن تسعى إلى تحقيقه. وهو مثل أعلى لا يمكن التوصل إليه ، ولعل هذا ما يجعله مثيراً للاهمام، إذ يوفر دافعاً تجاه مزيد من التجربة والاكتشاف ، دافعاً أبعد •ن أى هدف نأمل في بلوغه ومهمة كل فن هي في أن يعطينا بصيرة بنمط على الحياة وذلك بإملائه النمط عليها. ويستخدم الرسام عناصر الحياة المرثية ، يختار من بينها وبمزج ويؤكد ، وعالم الأصوات هو عالم الموسيقي. وعجال الدراما النبرية الذي يلاعها عام الملاعة هو مجال التعبير عما بمكن أن نسميه ، وأن نبو به من انفعالات ودوافع في حياتنا الشعورية ، إذا ما وجهت إلى خدث ما . ويخيل إلى أن هناك فوق هذه الانفعالات والدوافع ينوجد أجال من مشاعر وجدانية من الرهافة وكأن الإنسان لايستطيع أنى ينتبعه إلا من طرف عينه ، ولا يستطيع أن يمسك به في دائرة بصره ، حجال من مشاعر لا نستطيع أن ندر كها إلا إذا انفصلنا انفصالا جزئياً عن الحدث . وهناك كتاب مسرح عظام مثل « ابسن» و « تشكوف» استطاءوا أحياناً أن يفعلوا بالنشر ما لم أتصمور أن النثر قادر عليه . ولكن الكتابة بالنثر عاقت ، فيا يبدو لى ، قدرتهم على التعبير بالرغم

من النجام الذي أحرزوم إذ لا يقدر سوى الشعر الدرامي ، والشعر الدرامي في أقصى لحظات عمقه على التعبير عن هذا المجال الرهيف من الحساسية ، وفي اللحظات التي يتحقق فيها ذلك نتاخم هذه المثاءر الوجدانية الى لا تستطيع سوى الوسيقي التعبير عنها . ونحن لانستطيع أبدا أن نجارى الموسيق، إذ أن معنى الوصول إلى حالة الموسيق تلاشي الشعر ، وخاصة الشعر الدرامي . ومع ذلك فأمام عيني سراب من الحكمال للدراما الشورية ، بناء من الحدث الإنساني ومن الألفاظ من شأنه أن يشكل النمطين معا ، النمط الدرامي والنمط الموسيقي . و يخيل إلى أن شكسبير نجح في تحقيق هذا في بعض مشاهده على الأقل حتى فى فترة مبكرة ، فهناك مشهد الشرفة فى « روميو وجوايت » ، ويخيل إلى أيضًا أن هذا هو ما كافح من أجل تحقيقه في مسرحياته الأخيرة . ويبدو لي أن هدف الدراما الشعربة الحق هو التوغل في. هذا الانجاه ما استطاعت دون أن تفقد الاتصال بالحياة العادية اليومية التي لابد للدراما وأن ترتبط بها . فالفن يرمي بإملاء بمط معقول على الحياة اليومية ، إلى الخروج برؤية لنمط في الحياة ، وإلى إيصالنا إلى حالة من الصفاء والسكينة والتصالح ، يتركنا بعمدها كما ترك. « فيرجيل » (Virgil) « داني » لنتقدم تبعاه مجالات لا يفيدنه فيها هذا الدايل في شيء.



